

G A Z E T T E

DES

BEAUX-ARTS

JANVIER A AVRIL 1956



PRÉFACE PAR GEORGES WILDENSTEIN

URSULA FRANCES MARKS-VANDENBROUCKE : GAUGUIN. SES ORIGINES ET SA FORMATION ARTISTIQUE. ¶ HAABARD ROSTRUP : GAUGUIN ET LE DANEMARK. ¶ YVONNE THIRION : L'INFLUENCE DE L'ESTAMPE JAPONAISE DANS L'ŒUVRE DE GAUGUIN. ¶ JÉNOT : LE PREMIER SÉJOUR DE GAUGUIN A TAHITI. ¶ GEORGES WILDENSTEIN : L'IDÉOLOGIE ET L'ESTHÉTIQUE DANS DEUX TABLEAUX-CLÉS DE GAUGUIN. ¶ L.-J. BOUGE : TRADUCTION DES TITRES TAHITIENS DES ŒUVRES OCÉANIENNES DE GAUGUIN. ¶ JEAN LOIZE : GAUGUIN SAUVÉ DU FEU. — LES COMPTES DE GAUGUIN. ¶ GEORGES LE BRONNEC : LES DERNIÈRES ANNÉES. — CHOIX DE DOCUMENTS INÉDITS OU PEU CONNUS : GAUGUIN EN BRETAGNE (1886-1889). — INVENTAIRE DES BIENS DE GAUGUIN. — VENTE DES BIENS DE GAUGUIN. — ACTES.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur général du Rijksmuseum, Amsterdam;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Worcester Art Museum;
W. R. VALENTINER, Director, North Carolina State Art Museum;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

PRÉFACE

Malgré d'innombrables écrits, tout n'a pas encore été dit sur la vie et l'œuvre de Gauguin. Tous les détails de cette vie ne sont pas connus ni tous les détours de cette pensée, et chaque nouveau document recueilli permet de cerner de plus près un des hommes les plus exceptionnels et les plus typiques de la fin du XIX^e siècle.

La recherche à laquelle nous nous livrons depuis plusieurs années nous a fait entrer en possession de plusieurs documents curieux, ou nous a fait connaître des textes de chercheurs qui, eux aussi, ont projeté une lumière nouvelle sur certains épisodes encore mal connus de cette existence.

En outre, nous croyons avoir découvert des rapports encore méconnus entre l'œuvre de cet artiste et sa pensée. Nous avons essayé d'éclairer ces nouvelles perspectives.

Ce sont ces textes et ces documents que nous présentons aujourd'hui et qui, concernant toutes les périodes de la vie de Gauguin, constituent un ensemble d'inédits extrêmement significatifs, une série d'explications de l'homme et de l'artiste, depuis ses hérédités, si remarquablement étudiées dans la thèse de Mme Vandenbroucke jusqu'à ses amitiés ou inimitiés des derniers jours si précisément évoquées dans les notes de M. Jean Loize et de M. Le Bronnec. Nos lecteurs remarqueront que l'origine des démêlés de Gauguin avec les autorités religieuses et administratives des Iles Marquises est, sur certains points, diversement interprétée. Nous avons cependant tenu à reproduire dans leur intégralité des thèses parfois divergentes, certains que, de leur opposition même, pourrait jaillir une plus grande vérité.

Ces papiers ne prétendent pas modifier profondément ce qui a été écrit jusqu'alors, mais apportent des précisions si indispensables que leur connaissance sera désormais nécessaire à quiconque voudra étudier la prodigieuse destinée de ce grand créateur de l'art français moderne.

G. W.

ARBRE GÉ

GAUGUIN

GAUGUIN, GUILLAUME
(1784-1855)

épouse vers 1812

JURRANVILLE, ELISABETH

GAUGUIN, ISIDORE
FLEURY
(1818-9/1893)

GAUGUIN, CLOVIS
PIERRE-GUILLAUME
(17/4/1814-30/10/1849)

épouse le 15/6/1846

CHAZAL, ALINE
MARIE
(16/10/1825-7/7/1867)

GAUGUIN,
FERNANDE
MARCELINE-MARIE
(1847- ?)

épouse

JUAN ARIBE
Commerçant chilien

CHAZAL, A
(1793-1855)

*Professeur de
au Muséum d'H
Naturelle*

épouse en 1

CHAPIT
FRANÇOISE, M
AUGUSTIN

CHAZAL
CHARLES, C
(1825-26/3/1

GAUGUIN,
(7/6/1848-1

épouse le 22/

GAD, MEE
SOPHIE
(7/9/1850-

GAUGUIN
EMILE
(31/8/1874- ?)

GAUGUIN
ALINE
(24/12/1877-1897)

GAUGUIN
CLOVIS
(8/5/1879-1900)

GAUGU
JEAN
(12/4/1881-

ALOGIQUE

CHAZAL

CHAZAL
vers 1790
personne
ue de nous

CHAZAL, ANDRÉ
FRANÇOIS
(1797-1860)
épouse le 3/2/1821

DE TRISTAN
MOSCOSO
FLORA, CÉLESTINE
THÉRÈSE, HENRIETTE
(7/4/1803-1844)

CHAZAL
T-CAMILLE
824- ?)

CHAZAL
ALINE, MARIE
(16/10/1825-7/7/1867)

UN FILS

N. DE TRISTAN
MOSCOSO
PIO DE TRISTAN
MOSCOSO
(1743 - Lima 1856)
DON MARIANO
DE TRISTAN
MOSCOSO
(vers 1741-14/6/1807)
épouse
LAISNEY,
MARIE-THÉRÈSE

UN FILS

GAD, THÉODORE
épouse
LUND, EMILIE

GAD, METTE
SOPHIE

GAD
INGEBORD
épouse le peintre
FRITS THAULOW

GAD
PYLLE (PAULINE)
épouse
GEORGES BRANDÈS

GAD
THÉODORE

GAD
AAGE

UGUIN
POLA
883- ?)

Nous remercions vivement les personnes qui ont bien voulu coopérer à ce volume : Mme Ursula Frances Marks-Vandenbroucke, M. Haavard Rostrup, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Mme Yvonne Thirion, M. Jean Loize, M. Georges Le Bronnec.

Nous sommes reconnaissants, aussi, tout d'abord, envers M. Raymond Cogniat, également envers MM. André Planson, Moortgat, L.-J. Bouge, M. Mirtil, Even.

Les photographies et documents nous ont été communiqués par le Musée du Louvre, le Metropolitan Museum et le Musée d'Art moderne de New York, le Musée de Bâle, le Barber Institute of Fine Arts de Birmingham, l'Art Institute de Chicago, la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague, la National Gallery d'Edimbourg, le Musée des Beaux-Arts de Lyon, le Musée d'Art Moderne de Moscou, le Mc Ney Art Institute de San Antonio, la National Gallery de Washington, les Archives de la Seine, la Bibliothèque Doucet, la Bibliothèque Nationale, le Musée de la Marine, l'Inscription Maritime du Havre, la Galerie Charpentier. Nous remercions aussi les collectionneurs qui ont bien voulu nous permettre de reproduire ou d'utiliser les œuvres de Gauguin en leur possession, MM. Walter Geiser, Ir. V. W. Van Gogh, Goodyear, Hansen, Q. A. Shaw Mac Kean, Maitland, Mme Agnès Huc de Monfreid, Mme Katia Granoff.

M. Rewald nous a autorisés avec sa bonne grâce habituelle à utiliser quatre planches en couleur de son récent livre; nous le remercions ainsi que son éditeur, le Museum of Modern Art.

GAUGUIN - SES ORIGINES ET SA FORMATION ARTISTIQUE

O

N trouvera ici les premiers chapitres d'une thèse que nous avons soutenue en Sorbonne l'été dernier. Notre travail comprenait une étude générale sur Gauguin, divisée en trois parties intitulées : *D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?* Nous en avons détaché pour la *Gazette* les chapitres suivants, réservant les autres, consacrés à une étude de l'évolution artistique de Gauguin ainsi qu'à un examen de la valeur morale et spirituelle de l'homme et du peintre, pour une publication ultérieure.

On verra donc dans les pages qui suivent une étude sur le grand-père et la grand'mère maternels de Gauguin, Antoine Chazal et Flora Tristan, des recherches sur son enfance et sa jeunesse, et aussi sur l'influence qu'a joué, un peu plus tard, le milieu dans lequel il vivait, celui de son tuteur, le collectionneur et photographe Arosa. Nous avons laissé de côté, volontairement, l'étude de ses grands-parents paternels orléanais, sans importance réelle sur sa formation, ainsi que la figure de son père, mort très tôt, en mer.

Notre travail s'appuie sur des documents inédits, recueillis par nous aux Archives de la Seine, à celles de l'Inscription Maritime du Havre, à la Bibliothèque Nationale, et dans les journaux de 1838 à 1903.

I

LE GRAND-PÈRE MATERNEL, ANDRÉ CHAZAL

Le grand-père de Gauguin nous est connu grâce à une affaire criminelle qui a laissé une trace dans les journaux, mais dont les historiens du Maître n'avaient pas eu connaissance. En 1839, il tenta d'assassiner sa femme, et fut, pour ce fait, traduit devant le tribunal correctionnel à Paris. Comme on va le voir, les débats permirent de définir sa curieuse personnalité.

Sa vie privée devait être révélée au public avec un luxe de détails intimes, et les dossiers du *National* allaient s'enrichir d'une documentation abondante, bien que par-

fois sordide, sur les parents de la jeune fille timide dont Clovis Gauguin ferait un jour sa femme (fig. 1).

Les acteurs du drame furent décrits avec plus ou moins de parti pris par les journalistes présents au procès mais, bien que sa femme, Flora eût naturellement le beau rôle, un mouvement de pitié se dessina en faveur de cet homme d'une sincérité évidente. Il y avait quelque chose de poignant et de tragique dans son attitude qui, à la longue, convainquit même le jury qu'il était en quelque sorte la victime de sa victime.

Il était, bien entendu, nécessaire de le condamner pour un crime qu'il n'avait jamais songé à nier; il s'était même déclaré prêt à recommencer si les circonstances l'y obligeaient. Mais la commutation de sa peine fut demandée à la Cour, par ce même jury qui s'était trouvé dans l'obligation de le déclarer coupable¹.

Que, devant la loi, l'accusé ait toujours été handicapé dans ses démêlés avec sa femme, le fait est apparent dans la description du sieur Chazal que *Le National* donne à ses lecteurs : « A onze heures, l'accusé est introduit; c'est un homme de quarante-cinq ans, d'une physionomie très ordinaire; il déclare se nommer André-François Chazal, et exercer la profession de peintre ».

Bien qu'en désaccord sur l'heure, le journal *Le Droit* ne semblait pas mieux disposé envers le prisonnier : « A dix heures et demie, l'accusé est introduit dans la salle; c'est un homme de petite taille, portant lunettes et vêtu avec simplicité, mais d'une manière convenable; il porte une redingote d'un jaune blanc, sa figure ne trahit aucune émotion, et il paraît remarquer avec une certaine satisfaction la curiosité dont il est l'objet ».

Si Chazal était incolore, les agréments physiques de Flora Tristan la protégeaient d'une présentation aussi sommaire que désinvolte, et fournissaient à l'accusation cet avantage tacite qui va de pair depuis des temps immémoriaux avec le témoignage d'une jolie femme devant une cour de justice : « Madame Chazal est vêtue avec élégance; son chapeau de velours vert orné d'un voile noir encadre gracieusement une figure remarquable par la délicatesse des traits et leur régularité. Un joli nez grec, de beaux cheveux noirs, des yeux expressifs, un teint d'Espagnole, fixent agréablement l'attention et un vif sentiment d'intérêt s'attache à cette femme qui a si miraculeusement échappé à la mort² ».

Ayant été à bonne école, ou tragédienne d'instinct, son premier soin sera de simuler une faiblesse, dont une simple gorgée d'eau la remettra, puis de commencer sa déposition d'une voix faible bien propre à lui acquérir la sympathique attention de l'auditoire. L'excellence de cette performance peut expliquer la plainte amère de Chazal contre certains atermoiements de la justice qui, selon ses dires, l'avaient obligé à régler lui-même ses propres comptes.

« Monsieur le Procureur Général », écrivait peu avant l'attentat le malheureux

1. *Le National* et *le Droit*, 1^{er} février 1839, compte rendu de l'audience du 31 janvier.

2. *Le Droit*, 1^{er} février 1839, n° 27.



FIG. 1. — GAUGUIN. — Portrait de sa mère, Aline. Coll. Walter Geiser.

assassin, dans un sincère et pénible effort pour révéler les motifs de son geste, « c'est en 1832 que je commençai à réclamer protection contre l'influence que ma femme exerça toujours sur l'éducation de ma fille, malgré le droit qui ne me fut contesté par aucun conseil judiciaire et que la loi écrite semblait m'assurer. Cette confiance échouant en plus d'une circonstance m'entraîna dans une série de malheurs qui furent mis à votre connaissance, et même réitérés. Enfin, après avoir été ballotté de Tribunaux en Tribunaux, ... j'arrive à être condamné aux frais pour m'être défendu d'une accusation atroce qui pesait sur ma tête. Cependant le point moral du procès, malgré le refus d'enquête, me fut accordé, mais, c'est là encore une des incohérences de la magistrature, ce jugement n'est pas exécuté. Et malgré le fait que le Tribunal ait reconnu la nécessité morale que ma fille soit placée à l'écart d'une mère aventureuse... isolée, sans famille, elle s'élève à l'école de la courtisane Paria. Certes il est affligeant de penser que les mœurs soient en contradiction avec la loi, et que constamment pour moi les formes judiciaires, triturées par la chicane l'aient emporté sur le droit... Enfin que l'existence de quatre personnes se trouve constamment ballottée par de sinistres circonstances. La justice sociale étant impuissante, c'est dans mon courage qu'il faut que je puise la protection nécessaire pour l'avenir de mes enfants...³ ».

A nouveau, devant la Cour, il expliquait avec une franchise évidente : « J'ai cru devoir agir ainsi que je l'ai fait pour protéger mes enfants, pour les arracher à l'influence pernicieuse de leur mère. J'étais d'ailleurs convaincu que la justice était impuissante vis-à-vis de ma femme ».

Les tribulations d'André Chazal avaient commencé dès 1828, et les iniquités contre lesquelles il s'insurgeait constituent un dossier qui n'est pas dans l'ensemble à l'honneur de sa femme. L'acte d'accusation, lu à l'audience du 31 janvier 1839 retrace sommairement les principales étapes de leur passé conjugal⁴ :

« André-François Chazal a épousé en 1821 Flora-Célestine-Thérèse-Henriette Tristan-Moscoso. De cette union, trois enfants naquirent; deux existent encore, Ernest-Camille âgé de 14 ans et demi, et Aline-Marie âgée de 13 ans.

« En 1825, de graves mésintelligences éclatèrent entre les époux et ils se séparèrent. La dame Chazal fit, en 1828, prononcer sa séparation de biens. En 1836, une contestation judiciaire s'éleva au sujet d'Aline Chazal, qui s'était enfuie d'une pension où elle avait été placée par son père. Chazal forma une demande en 10.000 francs de dommages et intérêts contre les maîtresses de la pension, mais un jugement confirmé depuis par la cour le débouta de cette demande. Cependant, en novembre 1836, Aline fut remise à son père par autorité de justice.

« Au mois de juillet 1837, Chazal distribua un écrit autographié qu'il avait composé pour sa défense, et qui contenait contre sa femme les accusations les plus diffamatoires. La dame Chazal s'en prévalut pour demander la séparation de corps.

3. Lettre de Chazal à Monsieur le Procureur général, août 1838, *le Droit*, n° 27, 1^{er} février 1839.

4. *Le Droit*, 1^{er} février 1839, n° 27.

Elle l'obtint, en effet, par jugement du 14 mars 1838, sur le fondement que les accusations contenues dans l'écrit présentaient le caractère d'injures graves. Quant aux enfants, il fut statué que le fils resterait entre les mains de son père, et que, dans le mois du jugement, la fille serait placée en apprentissage dans une maison de commerce dont les époux feraient choix, ou qui, faute par eux de s'entendre sur ce choix, serait désignée par le tribunal. Cependant, le fils demeura auprès de sa grand'mère à Belair (Seine-et-Oise), et la fille ne fut pas placée comme le jugement l'ordonnait. Chazal en conçut une extrême irritation. Bientôt elle fut poussée au point qu'il résolut de donner la mort à sa femme, dans le but, dit-il, de soustraire ses enfants à l'influence qu'elle exerçait sur eux... ».

Sans doute pour ne point porter préjudice à l'accusé, ne fut-il point fait mention dans cet acte de l'accusation d'attentat à la pudeur sur la personne de sa fille Aline, que Flora avait portée contre lui en 1837. La Chambre du Conseil avait alors décidé qu'il n'y avait pas lieu de poursuivre⁵, mais Chazal n'en avait pas moins fait de la prison préventive.

Pour sa propre défense, il avait rédigé à cette occasion un mémoire⁶ afin d'éclairer la Chambre du Conseil. Mais Chazal estimant par la suite qu'un non-lieu ne suffisait pas à dissiper les nuages qui planaient sur sa réputation, crut bon de communiquer au public ce message qui débutait ainsi : « A mes Juges. Messieurs,

« Aujourd'hui attaqué dans ma modeste retraite par la plus infâme et la plus dégradante des calomnies, je crois nécessaire pour moi, comme pour mes enfants, de publier ce mémoire qui je l'espère démontrera la vérité.

« ... En 1820, je m'occupais, ainsi que maintenant, de *gravures* et de *lithographie*. Parmi les ouvrières coloristes que j'employais, une m'inspira une passion violente; elle vit ma passion croître et s'y rendit. Je luttais vainement contre cette passion, d'après mes propres observations et d'après l'avis de plusieurs personnes qui me disaient, " Cette femme n'aura jamais les qualités qui font la bonne épouse et la bonne mère ". Mais mon amour me répondit : " Cette jeune fille n'a le caractère inégal que parce qu'elle n'est pas heureuse; mariée, jouissant d'une aisance modeste, son caractère s'adoucirait ". J'espérais... Enfin mon malheur l'emporta, elle devint ma femme. Que m'apportait-elle en dot? rien, absolument rien que la plus affreuse misère et c'était cette misère même de laquelle je la sortais, qui, je l'espérais, me l'attacherait. Combien fut grande mon erreur! ».

D'après ce mémoire, Flora Tristan avait annoncé son intention d'abandonner son mari en des termes qui trahissaient son ambition. « J'estime beaucoup mon mari », aurait-elle dit à des amis, « c'est un parfait honnête homme; s'il était riche, je demeurerais avec lui, mais il est pauvre, je ne puis vivre plus longtemps avec lui ». Après avoir repris pendant peu de temps son ancien métier de coloriste, elle devint

5. *Le Droit*, mercredi 19 décembre 1838. Les débats du procès devaient cependant évoquer cette affaire (*ibid.*, 1^{er} fév. 1839).

6. Bibliothèque Nationale, 4° F - 269 - 6311 à 6339, Pièce 6319.

« dame de comptoir » chez un confiseur. « Peu après, elle quitta cette maison, pour se placer en qualité de femme de chambre auprès d'une famille anglaise avec laquelle elle passa en Angleterre. Puis elle alla en Espagne, en Amérique, à Calcutta, etc., sans que jamais je puisse savoir avec qui et comment ». A son retour en France, elle acquit au « 12 rue de Chabannais, un superbe appartement loué pour elle par M. Duclos, avoué, au nom de qui était passé le bail ». Avisé de sa présence en 1835 par une lettre ano-

nyme, Chazal réussit à reprendre sa fille. « Enfin l'avouerai-je ? j'avais tout à craindre en la laissant auprès d'une mère flétrie, d'une femme vile, ne respectant rien et ne reculant devant aucun des moyens qui peuvent lui procurer de l'or ».

Passant à son tour à l'attaque, Chazal demandait : « Que signifie ce titre de littérateur qu'elle usurpe, si ce n'est pour dire au monde, j'ai un état. Où et quand a-t-elle acquis l'instruction nécessaire ? ... »

Quand on lit les lettres de Flora qu'il joignait à l'appui de son mémoire, il faut bien convenir qu'elles n'indiquaient pas des dispositions littéraires particulièrement remarquables. Faut-il attribuer à l'heureuse influence des voyages sur la jeunesse une étonnante évolution intellectuelle qui transformera une jeune fille sans instruction en femme de lettres ? Réussit-elle par la seule force de sa volonté à devenir un « philosophe », comme elle en exprimait naïvement le désir en 1821 ? Certes, ce ne fut pas là le moindre des achèvements de cette femme étrange.

Les sentiments exprimés dans ces lettres ne paraissent pas non plus concorder avec une déclaration qu'elle fit au procès de son mari :

« J'avais dit à M. Chazal, antérieurement au mariage, que je ne l'aimais pas, et que je ne l'aimerais jamais. Il a pourtant voulu m'épouser, et forcée de céder à la volonté de ma mère, j'ai donné mon consentement à ce mariage ; mais M. Chazal savait fort bien que ce consentement n'était pas libre de ma part ».

Le mystère dont André Chazal accusait sa femme d'entourer ses voyages ne fut pas dissipé par les débats. Pour expliquer la nature de ses ressources entre les



FIG. 2. — ANDRÉ CHAZAL. — Tête de Méduse, d'après un bas-relief antique. BN. Est.

années 1825 et 1830, elle admit qu'elle avait servi en qualité de dame de compagnie mais « un sot amour-propre », déclara-t-elle, « m'a fait anéantir toutes les preuves d'une situation qui m'avait paru fâcheuse ». Et quand le procureur lui demanda si quelques personnes pourraient attester cette position de dame de confiance chez des Anglaises, c'est par un « non » catégorique et définitif qu'elle répliqua.

Par contre, la franchise spontanée des réponses de Chazal à son interrogatoire paraît révélatrice de la différence de nature des deux antagonistes :

... « Ainsi, vous reconnaissez d'avoir dit que si votre position restait la même vous cherchiez à attendre aux jours de votre femme? — “ Oui monsieur ”. — “ Ainsi, vous pensez avoir le droit de tuer votre femme? ” — On a attaqué mon existence, mon existence morale qui m'est plus précieuse que l'existence physique, si on avait continué contre moi le système de persécution organisé par ma femme j'aurais cru avoir le droit... » ⁷.

Chazal fut condamné à vingt ans de travaux forcés, avec exposition publique. On lui fit tout de même grâce de cette dernière peine.

Devant cet homme battu, brisé, dépouillé de tous ses droits, la conscience publique se devait de répondre à une question : sur lequel de ces deux êtres retombait la plus grande part de honte? Une réponse honnête n'eût pu être alors que défavorable à Flora Tristan qui n'avait pas encore commencé à racheter ses péchés privés par ses vertus publiques; car le déshonneur n'avait atteint Chazal que par elle.

Pauvre André Chazal! Dépouillé de son honneur et de sa liberté, aussi bien que de sa famille et de sa fortune, il lui restait encore à subir un dernier coup du sort. L'avenir allait le déposséder de son identité et quatre générations successives lui dénierait tout droit à la renommée.

Enterré vivant dans l'anonymat de la Maison Centrale de Gaillon (Eure), son nom fut rayé des pages de l'histoire et son art fut attribué à un autre. Rien ne lui appartint plus, rien ne resta de lui. Sa disparition artistique résulta du fait qu'il avait en commun avec son frère Antoine sa profession et la première lettre de son prénom. Grâce à ces deux similitudes, il devenait facile pour la postérité de confondre les œuvres de l'un avec celles de l'autre.

On peut dire que, dans une certaine mesure, Chazal prépara les voies de cette supercherie. Avant que ses démêlés matrimoniaux n'aient compromis sa situation financière, André François Chazal, artiste de talent doué d'un sens peu commun de la couleur, signait ses œuvres « Chazal Jeune », un nom qui lui appartenait bien puisqu'il était de trois ans le benjamin de son frère Antoine Camille. Plus tard, dans l'espoir de dépister ses créanciers, il signa : « A. Chazal » comme son aîné. En février 1839, un seul A. Chazal demeurait libre d'évoluer dans le domaine de l'art. Et c'est ainsi que, tandis qu'André François Chazal s'évanouissait sans laisser trace de son passage, Antoine Camille Chazal, professeur de dessin au Museum d'Histoire Naturelle, héritait d'une production artistique importante et de qualité.

7. *Le Droit*, 1^{er} février 1839

André Chazal avait souhaité d'être oublié⁸. Ce vœu fut largement exaucé. *L'Inventaire du Fonds Français depuis 1800*, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, réunit sous un seul nom, celui d'Antoine Chazal, l'œuvre artistique des deux frères.

Si la restitution d'une production artistique à son véritable auteur est toujours un acte notable et une source de satisfaction, quand l'artiste dépouillé est le grand-père d'un Paul Gauguin, le fait qu'il ait eu du talent mérite qu'on s'y attarde.

Il a toujours été de bon ton — c'est une des choses auxquelles la légende semble tenir le plus — de faire entrer Gauguin tout d'une pièce dans l'histoire de l'art. Certes on s'est efforcé de découvrir les influences qui auraient provoqué sa vocation pour la peinture; on en a trouvé, même dans l'air de son temps. A la poursuite d'une explication adéquate, on a recherché jusqu'aux rives lointaines du Pérou, jusqu'à une hypothétique ascendance Inca, les racines mystérieuses de son art. Cependant, un Français, descendu dans l'oubli depuis 116 ans, détenait probablement la réponse.

Car s'il s'avère que l'œuvre d'André-François Chazal est de quelque mérite, alors il sera permis de penser que son apport à la personnalité de Gauguin aura été au moins aussi considérable que celui des nobles ancêtres de Flora Tristan. Ne serait-il pas équitable que dans la longue compétition qui l'opposa à sa redoutable femme, il eût — fût-ce à titre posthume — au moins une fois le dessus?

En effet, il a signé « A. Chazal », ou « Chazal jeune », non seulement des portraits d'hommes illustres, et des reproductions de bas-reliefs et de statues, mais de nombreux dessins de broderie, dont deux doivent retenir l'attention : une planche tout à fait remarquable représentant deux animaux mythologiques, d'une splendeur de dessin simplifié, de composition équilibrée, et d'une couleur digne de Gauguin, et le *Pont des Rochers à Méréville* qui est une merveille d'espace en réduction⁹.

De ce qu'il n'a jamais parlé de ce grand-père dans les détails biographiques qu'il nous a légués, faut-il conclure que Paul Gauguin en ignorait l'existence? Le fait qu'il n'ait jamais mentionné le père de sa mère peut aussi bien indiquer qu'il était au courant de cette triste histoire de famille mais qu'il n'avait aucune envie d'en étaler la honte. Il n'avait pas connu son grand-père paternel, mort avant son retour du Pérou en 1855. Il aurait pu connaître son grand-père maternel, libéré en

8. Lettre écrite par Chazal à Mme Vve Maury, sa femme de ménage, avant l'attentat à la vie de sa femme : « Ma chère maman Mori, fatigué de mes longs chagrins domestiques, fatigué d'étendre mes peines sur tout ce qui m'entoure et sur mes enfants, je prends le parti de les émanciper, en les mettant sous la protection d'un tuteur. Si les préjugés n'étouffaient pas en vous l'intérêt que vous m'avez toujours témoigné, je mettrais volontiers votre obligeance à contribution. Je vous prie de ne pas désertier la maison. Je vous recommande bien Ernest. Tenez-moi au courant de tout ce qu'il fera. Je le recommande à mon frère. Si le préjugé qui domine tout lui inspire des répugnances, adressez-vous à M. Roublon, imprimeur lithographe, pour faire dessiner la pierre à Ernest. Il paraît y prendre goût. S'il faut un consentement et qu'on exige une signature, prévenez-moi. Celui qui voudra bien tenir ma place auprès de mes enfants aura des droits éternels à ma reconnaissance. J'espère que ma confiance, tant de fois trahie, n'échouera pas cette fois au port. Quand tout sera fini oubliez-moi; c'est là le dernier vœu que je forme » (*Gazette des Tribunaux*, 1^{er} février 1839).

Curieux parallèle — son petit-fils demandera l'oubli à son tour.

9. Chazal habite 43 rue du Four, 4 rue Saint-Dominique-d'Enfer (1825), 18 rue des Fossés-Saint-Germain, puis à Montmartre, 19 rue des Acacias et 3 place de l'Abbaye (1837), enfin, rue de la Clef, n° 9 (1846). Il est possible que sa mère ait édité déjà des estampes dans le quartier Saint-Jacques sous l'Empire.

1856, trois ans avant la fin de sa peine et qui mourut en 1860. Dans *Avant et Après* on trouve le passage suivant : « Mon grand-père me disait : « De notre temps » et à mon tour, grand-père, je dirai : « De mon temps ». Notre et mon, il y a une nuance. C'est la marche ascendante du moi sur le vous ».

« Mon grand-père »... N'était-ce qu'une figure de style? Ou avait-il ce jour-là laissé échapper un souvenir?

II

FLORA TRISTAN, LA GRAND'MÈRE MATERNELLE

Le 7 avril 1832¹ Flora Tristan s'était embarquée à Bordeaux sur le brick « Mexicain » en partance pour le Nouveau Monde et l'exotique Pérou pour tenter de ramener le nom et la fortune de Don Mariano de Tristan Moscoso, fils aîné d'une noble famille, et le père de qui elle se réclamait. Avec la surabondance qui la caractérise et qui, souvent, nuit à son récit, elle conta plus tard dans son premier livre, *Les Pérégrinations d'une Paria*², les liens fragiles qui la rattachaient à cette famille.

Portant le nom de Marie-Pierre Laisnay, une jeune fille bien née réfugiée en Espagne « pour se dérober aux horreurs de la Révolution³ » (ou peut-être une belle aventurière à l'affût d'une liaison profitable dans le milieu bouleversé d'une aristocratie en fuite) rencontra à Bilbao, dans les toutes dernières années du XVIII^e siècle, Don Mariano de Tristan Moscoso, Colonel au Service du Roy et Chevalier de l'Ordre de Saint Jacques. Le gentilhomme espagnol aima la demoiselle, mais, pour des raisons qu'il garda secrètes, il ne crut bon de faire part de cet amour ni au Roi son Maître qui aurait pu régulariser une situation fâcheuse, ni à sa famille du Pérou qui aurait pu s'en réjouir. Toujours est-il que Mlle Laisnay, sincèrement amoureuse de lui ou de sa fortune, accepta ce qu'il lui offrait, la vie en commun.

Venu en France en 1802, le jeune ménage s'installa d'abord à Paris. Le

1. L'époque de son voyage ne semble pas avoir laissé un souvenir bien précis dans l'esprit de Flora Tristan. Au cours du procès Chazal, elle affirma être partie (pour le Pérou) entre 1825 et 1828 : « Je fis un voyage en Amérique et je n'entendis plus parler de mon mari. » (Le contraire eût été plus près de la vérité.) « Je revins en France en 1828. » (*Le National*, 1^{er} février 1839.) Pourtant, le 11 mars 1838, elle situait son voyage à Lima en 1832-1833 (*le Droit*, n° 776, du 11 mars 1838, procès en séparation de corps). Dans les *Pérégrinations d'une Paria*, elle précise qu'elle partit pour le Pérou le 7 avril 1832. C'est cette dernière version que j'ai adoptée.

2. *Les Pérégrinations d'une Paria*, Arthur Bertrand, libraire, éditeur, 23, rue Hautefeuille, 1838. Selon Guérard, serait écrit par Alphonse Constant (Eliphas Lévi).

3. L'origine de Marie-Pierre Laisnay m'est inconnue. Aux Archives de la Seine, on trouve trace d'une Laisnay (Anne-Pierre), née le 5 février 1772. (Extrait du Registre des Actes de Naissance de la Paroisse de Saint-André-des-Arts pour l'année 1772.) Dans les lettres citées par Flora Tristan, « Marie-Pierre » est présentée sous le nom de « Thérèse ». (*Le Voleur*, 31 juillet 1838, *Lettres de Bolivar* par Mme Flora Tristan.)

10 mai 1806, Don Mariano fit l'achat d'une superbe propriété à Vaugirard, moyennant une somme de douze mille francs⁴. Cette maison, dite le petit Château, « ... qui est située entre cour et jardin, a son entrée par une porte cochère ouvrant en demi-lune sur la grande rue de Vaugirard; elle est précédée d'une vaste cour et de deux basses cours de droite et de gauche, dans la plus grande desquelles se trouvent, écuries, remise, vacherie, hangars, puits, pompe et la maison consiste en un rez-de-chaussée, distribué en cuisine, office, antichambre, salon et plusieurs chambres à coucher et d'un second étage en mansardes.

Le jardin, planté en arbres fruitiers et d'agrément, est coupé par un bosquet, orné de statues en plâtre, sur leurs piédestaux, et se prolonge jusqu'à la ruelle sur laquelle il ouvre, par une porte de dégagement...⁵ ».

L'illustre patriote Bolivar fut un des habitués du petit château; dans le *Voleur*, Gazette des Journaux..., du 31 juillet 1838, Flora Tristan publia, traduite par ses soins, une correspondance inédite qu'il adressait à cette époque à Marie Laisnay, qu'il avait connue à Bilbao. Une des lettres apporte une description intéressante de ce colonel Espagnol, arrière grand-père probable de Gauguin⁶. « ... J'aurais été bien heureux d'embrasser le Colonel avant de partir, je ne lui écris pas. Eh, que puis-je lui écrire qu'il ne sache déjà; il me traiterait de fou si je lui disais que la vie est triste, à lui qui n'a pas assez de temps pour admirer les nuages qui planent sur sa tête, les feuilles que le vent agite, l'eau qui coule dans le ruisseau, les plantes qui croissent sur ses bords. Heureux mortel, il n'a pas besoin pour animer sa vie de prendre part au drame des hommes, la nature est pour lui pleine de mouvement et de variété... ».

Un événement funeste vint bientôt troubler le bonheur de Marie Laisnay. Don Mariano mourut le 14 juin 1807 « sans avoir fait régulariser son mariage et sans avoir songé à y suppléer par des dispositions testamentaires »⁷.

Si une telle attitude peut sembler désinvolte du fait que Marie-Pierre (ou Thérèse) Laisnay restait sans soutien avec deux enfants en bas âge, un garçon et une fille, dans une maison non entièrement payée, démunie des 2.800 francs qu'elle aurait, selon Flora, prêtés à Mariano en engageant son futur héritage, du moins Mariano de Tristan murmurait en mourant : « Ma fille..., Pio vous reste... »

Treize jours plus tard, vraisemblablement à la demande de Marie Laisnay, le

4. M. Moscoso a acquis la maison de Vaugirard du Sr et Dame Damerval par « contrat notarié du 10 mai 1806, moyennant 12.000 francs sur lesquels ils n'ont reçu comptant que 2.000, les dix autres mille francs n'étaient payables qu'après dix années à compter du jour de la vente, avec les intérêts à 5 % exigibles de six mois en six mois... » (Dossier 11097 L2, *Archives de la Seine*).

5. Dossier 13324 Dq 10 - 1442-2926, *Archives de la Seine*, voir Annexe IV.

6. « ... Je vais chercher un autre mode d'existence; je suis excédé de l'Europe et de ses vieilles sociétés, je retourne en Amérique, qu'y ferai-je? Je ne sais. Vous savez que tout chez moi est spontané, que je ne forme jamais de projets. La vie de sauvage aurait pour moi des charmes, il est probable que je me construirai une hutte au milieu des belles forêts de Venezuela; je pourrai là casser des branches tout à mon aise, sans crainte qu'on vienne me gronder, comme cela vous arrivait lorsque j'avais le malheur de prendre quelques feuilles à vos avortons d'orangers. Ah, chère Thérèse, heureux ceux qui croient à un monde meilleur, car celui-ci est bien aride... »

7. *Les Pérégrinations d'une Paria*, Avant-Propos.

Prince de Masserano, Ambassadeur d'Espagne à Paris, l'autorisait à gérer et à administrer provisoirement la maison de Vaugirard⁸ (fig. 3).

Mais, le 24 septembre 1808, un décret intervint qui frappait les propriétés des Espagnols, et, « à la requête des Messieurs les Administrateurs de l'Enregistrement et des Domaines », la maison louée le 10 mai 1808, fut placée sous séquestre. Le 9 novembre de la même année, Marie Laisnay en demanda la levée, « se disant épouse par fait de feu Don Mariano », mais cet argument ne réussit pas à toucher la sensibilité des Messieurs de l'Enregistrement et des Domaines. Marie Laisnay ne put jamais faire prévaloir ses droits car, par jugement du 13 septembre 1817, la succession tomba en déshérence⁹.

Ce fut par l'Ambassadeur d'Espagne à Paris que Don Pio de Tristan Moscoso, alors colonel au Service du Roy, ensuite Vice-Roi du Pérou par intérim, apprit la mort de son frère bien-aimé Don Mariano. On pourrait penser que Marie Laisnay essaya de chercher un appui auprès de ce personnage. A en croire Don Pio, il n'en fut rien, car il demeurera, dit-il, plus de vingt ans sans aucune nouvelle de celles que son frère avait laissées en France. Un jour de 1830, il eut par contre la surprise de recevoir une longue lettre de Flora. « C'est la fille de votre frère, écrivait-elle, de ce Mariano chéri de vous, qui prend la liberté de vous écrire. Je me plais à croire que vous ignorez mon existence, et que de plus de vingt lettres que ma mère vous a écrites pendant dix ans, aucune ne vous est parvenue ».

Imperturbable, Don Pio lui répondait : « Comment, après vingt ans, à partir de la mort de Tristan mon frère, sans avoir de vos nouvelles ainsi que de votre mère, pouvais-je me figurer que vous existassiez encore ? Oui, ma chère nièce, c'est une fatalité qu'aucune des nombreuses lettres qui m'ont été écrites par Mme votre mère, ne me soit parvenue, lorsque la première que vous m'avez adressée m'est parvenue sans retard¹⁰ ».

N'est-on pas tenté de penser que ces deux lettres, par la similitude des sentiments — et des intérêts — qu'y témoignent l'oncle et la nièce, indiquent que ces deux êtres sont bien du même sang, et qu'elles constituent la meilleure preuve de la noble descendance de Paul Gauguin ?

Flora prit probablement à la lettre la dernière phrase écrite par son oncle, « Plaise à Dieu qu'ils (ses enfants) puissent vous embrasser un jour, et que vous soyez à même de leur prodiguer vos caresses dans ce pays-là ». Sans avertir ni son mari ni sa mère, elle partit pour Bordeaux où elle se présenta comme demoiselle à Mariano Goyeneche, cousin des Tristan. Nantie de cinq mille piastres que lui avait envoyées Don Pio dans une toute autre intention, elle songea au départ. Trois bricks s'offraient à son choix pour ce voyage. Quelle ne fut pas sa surprise quand elle apprit

8. Acte du prince de Masserano, *Archives de la Seine* (Dossier 13324 D 9).

9. Ordonnance de Séquestre en date du 9 novembre 1801 (Dossier 13324 D 9, *Archives de la Seine*).

Pétition présentée par Mlle Laisnay, transmission n° 2101, du 30 novembre 1808 (Dossier 11077 L 2, *Archives de la Seine*). Jugement du 13 septembre 1817 (Dossier 13324 D 9, *Archives de la Seine*).

10. Cf. les *Pérégrinations d'une Paria*.



GAUGUIN. — Autoportrait dédié à Charles Morice, 1891-93. Paris, collection Arthur Sachs.

que le commandant de celui qu'elle avait choisi sur sa belle apparence était une vieille connaissance :

« ... l'effet étourdissant que produisait sur moi le nom du capitaine du *Mexicain* lorsque mon parent me dit qu'il se nommait Chabrié; c'était le même capitaine qu'en 1829 j'avais rencontré à Paris dans l'hôtel garni... Je passais pour veuve dans cet hôtel et j'avais ma fille avec moi, ce fut dans cette position que le capitaine Chabrié m'avait connue ».

En effet, elle écrivait un peu plus haut : « En 1829 j'avais rencontré à Paris dans un hôtel garni où j'étais descendue en arrivant de voyage, un capitaine de navire qui venait de Lima. Surpris de la similitude de mon nom avec celui de la famille Tristan, qu'il avait connue au Pérou, ce capitaine me demanda si j'en étais parente : je répondis que non, comme j'avais l'habitude de le faire. J'avais depuis dix ans renié cette famille pour des causes que, plus tard, je ferai connaître, et ce fut au hasard de cette rencontre que je dus d'entrer en correspondance avec mes parents du Pérou, de faire mon voyage et tout ce qui s'ensuivit. Après une longue conversation avec M. Chabrié (c'était le nom de ce capitaine), j'écrivis à mon oncle Pio une lettre qui est là pour attester de la noblesse de mes sentiments et de la loyauté de mon caractère, mais qui me perdit en lui révélant l'irrégularité du mariage de mon père ¹¹ ».

Son charme scella les lèvres du Capitaine. Elle devait au cours du voyage exercer sur lui sa séduction jusqu'à lui demander qu'il lui procurât un faux acte de mariage de ses parents. L'amour de Chabrié ne résista pas à ce dernier coup... Après cent trente-trois jours de voyage, elle débarqua à Valparaiso.

Il ressort de son récit que sa rencontre avec son oncle ne fut ni très cordiale ni très profitable. Aussi reprit-elle assez vite le chemin de Lima d'où, après deux mois de séjour, et une vague envie d'intenter un procès à Don Pio, elle s'embarqua pour la France le 15 juillet 1834.

Dès son retour, elle commença la rédaction de ses Mémoires. En septembre 1838,



FIG. 4. — JULES LAVRE.
Portrait de Flora Tristan
(Frontispice du Livre de Puech).

11. Les deux citations se trouvent dans les *Pérégrinations d'une Paria*.

les deux premiers tomes des *Pérégrinations d'une Paria*, sa première œuvre, venaient de paraître chez Arthur Bertrand; les tomes III et IV étaient annoncés pour novembre, et son roman « Mephis » était à l'impression chez Ladvocat. Grâce à l'attentat qui faillit bien mettre une fin à sa carrière, ce livre bénéficia d'une publicité dont son éditeur fut le premier à tirer parti.

Tandis que Flora Tristan voyait, non sans une certaine satisfaction, son mari disparaître de la société, sa propre renommée s'étendait. Emue par les conditions sociales lamentables qui prévalaient alors en Europe dans la classe ouvrière, elle se tailla, avec son programme de réformes, une place assez importante parmi ses contemporains¹².

Elle consacra toutes ses forces, et son argent, à la réalisation d'une œuvre qui était, quant au fond, philanthropique et désintéressée. Était-elle, elle-même, tout aussi désintéressée? De toute façon, c'était pour une femme de son époque, une initiative hardie et une mission difficile. Elle entreprit ce qu'elle appela son « Tour de France ». Partie de Paris en bateau, Auxerre, Dijon, Chalon, Saint-Etienne, Lyon, Avignon, Marseille, Nîmes, Montpellier, Béziers, Carcassonne, Toulouse, Montauban, Agen et Bordeaux reçurent sa visite. Elle se dépensait sans compter, haranguant les ouvriers jusqu'à des heures avancées dans la nuit et jusque dans sa chambre d'hôtel pour les inciter à s'organiser et à se défendre. Elle mourut à Bordeaux le 14 novembre 1844, à l'âge de 41 ans.

Les opinions, les sentiments qu'elle a suscités sur son passage témoignent combien il est difficile de garder une attitude de neutralité à l'égard d'une pareille femme.

Proudhon la tenait pour folle — il est vrai qu'il mettait dans le même sac George Sand et Lamennais; Enfantin a bien l'air de l'avoir trouvée exaspérante; elle enthousiasma le philosophe et poète allemand Arnold Ruge; George Sand écrivait à Poncey, « votre Flora Tristan est une comédienne »; l'ex-abbé Constant, alias Eliphas Levi, qui publia ses œuvres posthumes sous le titre : *Emancipation de la Femme* ou le *Testament de la Paria*, en fait un éloge dithyrambique.

C'était indiscutablement une femme très belle, ardente et passionnée. Douée d'une grande intelligence, d'une sensibilité aiguë, d'une vive imagination, elle était à la fois bonne et cruelle, calculatrice et désintéressée, douce mais aussi très violente, avec une conception toute personnelle de la sincérité; susceptible d'un très grand amour, elle

12. La vie et l'œuvre de Flora Tristan ont fait l'objet d'une thèse de doctorat très documentée, par M. Jules L. Puech, Librairie des Sciences Sociales et Politiques, Marcel Rivière, Paris, 1925.

Je crois utile de préciser ici que mon attention fut attirée sur Flora Tristan par le livre de Charles Morice sur Gauguin qui la cite, et qui me donna l'idée de lire ses ouvrages. Après la lecture des *Pérégrinations d'une Paria*, je découvris dans la préface de « Mephis » que la grand-mère de Gauguin avait été l'objet d'un attentat de la part de son mari; ceci orienta mes recherches vers les journaux de l'époque où je trouvai tous les renseignements que j'ai cités.

C'est par la lecture du livre sur Gauguin par Malingue (1948), que j'appris alors l'existence de la thèse de M. Puech sur Flora Tristan; il cite notamment dans son livre le Mémoire de Chazal à ses juges et les trois lettres de Flora à Chazal, mais nous ne tirons pas de ces pièces les mêmes conclusions. Le résumé que je donne sur les activités sociales de Flora Tristan et son voyage en France a été tiré de la thèse de M. Puech.

était aussi capable de très grandes haines ; en un mot, une femme esclave de ses impulsions et de ses instincts qui la portaient plutôt vers l'aventure et l'intrigue.

« On devrait dire de Madame Flora Tristan », écrivait le Professeur A. L. A. Fée, de l'Université de Strasbourg, dans une appréciation très généreuse, « qu'elle est morte au service des travailleurs ; en effet elle donna sa vie et mourut en les aidant de son intelligence et des ressources précaires qui composaient sa mince fortune.

« En présence de ce qu'elle a fait ou voulu faire de bien, il faut se montrer indulgent dans le jugement à porter sur elle, et lui pardonner beaucoup parce qu'elle a beaucoup aimé ¹³ ».

Paul Gauguin, qui ne l'avait pas connue, mais qui lui ressemblait physiquement de façon étonnante ¹⁴, dira de sa grand'mère (*Avant et Après*) :

« Ma grand'mère était une drôle de bonne femme. Elle se nommait Flora Tristan. Proudhon disait qu'elle avait du génie. N'en sachant rien, je me fie à Proudhon.

« Elle inventa un tas d'histoires socialistes, entre autres l'Union Ouvrière. Les ouvriers reconnaissants lui firent dans le cimetière de Bordeaux un monument.

« Il est probable qu'elle ne sut pas faire la cuisine. Un bas-bleu socialiste, anarchiste. On lui attribue d'accord avec le père Enfantin le Compagnonnage, la fondation d'une certaine religion, la religion de Mapa dont Enfantin aurait été le dieu Ma et elle la déesse Pa. Entre la Vérité et la Fable je ne saurai rien démêler et je vous donne tout cela pour ce que cela vaut. Elle mourut en 1844 : beaucoup de délégations suivirent son cercueil... ».

III

LA JEUNESSE DE GAUGUIN

Ni le verdict qui condamnait André-François Chazal à vingt ans de travaux forcés, ni les accusations d'immoralité qui jetaient une ombre douteuse sur la personnalité de sa femme, en dépit de l'auréole de noblesse illégitime dont elle essayait de se parer, ne constituaient pour leur fillette de treize ans une dot enviable. Bien plus, les accusations de déséquilibre ou d'aliénation mentale qui furent lancées contre Chazal à

13. *Voyage autour de ma bibliothèque*, par A. L. A. FÉE, Veuve Berger-Levrault, 1856.

14. Le portrait de Flora Tristan, par Jules Laure, en frontispice du livre de M. Puech, offre une ressemblance frappante avec le *Portrait de Gauguin devant le chevalet*, peint par lui-même.

l'occasion du procès faisaient planer sur la jeune Aline la menace d'une inquiétante hérédité¹.

Toutes ces considérations, cependant, devaient être de bien peu de poids aux yeux d'un Clovis Gauguin très épris, lorsque six ans plus tard, sa jeune femme franchissait à son bras le seuil de leur maison au 52 de la rue Notre-Dame-de-Lorette, où elle devait enfin trouver le foyer qu'elle n'avait jamais connu. Ces mêmes liens matrimoniaux, dont sa fougueuse mère n'avait pu supporter l'entrave, lui apportaient pour la première fois le véritable bonheur.

À la mort de sa mère, en 1844, le vœu unanime de tous ceux qui lui avaient témoigné compassion et sollicitude avait été de la voir au plus tôt pourvue d'un bon mari. George Sand elle-même, en dépit des sentiments mitigés qu'elle avait éprouvés à l'égard de Flora, avait incité son bon ami Edouard de Pompéry à lui rendre visite à la pension de Mme Bascans, une maison d'une solide réputation républicaine où elle s'était réfugiée.

« Madame Roland s'en occupe, et l'a placée chez Madame Bascans, rue de Chaillot N° 70. C'est la pension d'où ma fille est sortie. Pension excellente et dirigée par un ménage tout à fait respectable et intelligent. Madame Roland m'a amené cette jeune fille, dont je ne sais pas le vrai nom, mais qui est la fille de Flora, et qui paraît aussi tendre et aussi bonne que sa mère était impérieuse et colère. Cette enfant a l'air d'un ange; sa tristesse, son deuil, et ses beaux yeux, son isolement, son air modeste et affectueux m'ont été au cœur. Sa mère l'aimait-elle? Pourquoi étaient-elles ainsi séparées, quel apostolat peut donc faire oublier et envoyer si loin, dans un magasin de modes, un être si adorable? J'aimerais bien mieux que nous lui fassions un sort que d'élever un monument à sa mère, qui ne m'a jamais été sympathique, malgré son courage et sa conviction. Il y avait trop de vanité chez elle. Quand les gens sont morts, on se prosterne; c'est bien de respecter le mystère de la mort; mais pourquoi mentir? moi je ne saurais. — J'ai un conseil à vous donner, mon cher Pompéry, c'est de devenir amoureux de cette jeune fille (ce ne sera pas difficile) et de l'épouser. Cela sera une belle et bonne action, cela vaudra mieux que d'être amoureux de Fourier. Vous êtes un digne homme, vous la rendrez heureuse. Et il est impossible que vous ne le soyez pas, à cause de cela d'abord, ensuite parce qu'il est impossible qu'avec une pareille figure elle ne soit pas un être adorable. Le

1. *Le National*, 12 septembre 1838 : « On a trouvé sur François Chazal des lettres où son plan de vengeance était détaillé; il voulait priver sa femme de ses enfants. Cet homme était dans un état d'aliénation mentale; il avait dessiné la tombe de sa victime. »

Le Droit, 1^{er} février 1839 : « Le 20 mai, où cette pensée lui vint pour la première fois, il fit le dessin d'une pierre sépulcrale destinée au tombeau de sa femme. En tête on lisait ces mots : *La Paria*, allusion à un ouvrage publié par la Dame Chazal, sous le titre de *Pérégrinations d'une Paria*. Plus bas on lisait, entre autres passages : « Il est une justice que tu fuis qui ne t'échappera pas. Dors en paix pour servir d'exemple à ceux qui s'égarent assez pour suivre tes préceptes immoraux. Doit-on craindre la mort pour punir un méchant? Ne sauve-t-on pas ses victimes? »

On a voulu voir là la preuve d'un déséquilibre mental chez Chazal. C'est aller très loin. On ne peut nier que Chazal ait prémédité son crime, qu'il en ait longuement mûri le projet et qu'il se soit complu dans l'idée d'une vengeance. Chez un artiste, peintre et graveur, naturellement porté à traduire ses sensations, ses idées sous une forme graphique, il paraît assez naturel qu'il ait, plus ou moins machinalement, saisi un crayon pour exprimer son rêve. Ceci n'est pas une preuve de folie.

Bon Dieu serait un menteur s'il en était autrement. Allons, partez pour la rue de Chaillot et invitez-moi bientôt à vos noces...² ».

L'histoire ne dit pas les suites que Pompéry crut devoir donner à cette suggestion, mais il est bien probable que Clovis Gauguin n'eut point besoin de telles recommandations pour découvrir que, si la jeune Aline méritait le bonheur, elle était absolument indispensable au sien.

Le 15 juin 1846, le mariage fut célébré en présence d'Armand Marrast, le directeur du *National*, et de Jules Laure, peintre d'histoire³. Un mois plus tard, Elsa Lemonnier, une amie de sa mère, qui l'avait visitée, rapportait qu'Aline était heureuse et plus belle que jamais.

Au bout d'un an une fille naquit, Fernande-Marcelline-Marie, et quand le 7 juin 1848 un garçon vint au monde, il porta à son comble la félicité du jeune ménage⁴.

Pourtant, lorsque l'heureux père déclarait ce nouveau citoyen sous le nom d'Eugène-Henri-Paul Gauguin à la mairie du 1^{er} arrondissement, le ciel s'assombrissait sur Paris et l'avenir de la jeune République était menacé. Après les sanglantes journées de juin 1848, le *National* soutenait la candidature du Général Cavaignac contre les ambitions du prince Louis-Napoléon. Dans ses colonnes, parurent de vigoureuses répliques aux articles de *la Presse*, devenue fanatiquement bonapartiste. Même après l'élection de Louis-Napoléon à la Présidence de la République, la polémique continua entre ces républicains convaincus et les partisans de l'impérial héréditaire. Clovis eut-il le pressentiment du coup d'Etat de 1851 qui obligerait ses amis à prendre la fuite au-delà des frontières? Toujours est-il que lorsque sonna l'heure de la vengeance, Clovis Gauguin, contrairement à une opinion largement répandue⁵, était depuis longtemps hors d'atteinte.

C'est en 1849 qu'il choisit l'exil, et c'est certainement dans les liens fragiles que la mère de sa femme avait noués avec Don Pio de Tristan Moscoso qu'il faut voir les raisons de son émigration vers le Pérou.

Flora Tristan n'avait pourtant pas laissé dans ce pays d'heureuses traces de son passage. Son livre, *Pérégrinations d'une Paria*, avait soulevé la colère et avait été brûlé sur la place publique à Arequipa. Mais Aline n'en demeurerait pas moins la petite-fille de Thérèse Laisnay que Don Mariano avait aimée. On peut penser que le jeune ménage ne partait pas avec l'intention de réclamer l'héritage que Flora

2. *Correspondance de George Sand*, Lettres à Edouard de Pompéry (janvier 1845).

3. Clovis-Pierre Gauguin, homme de lettres et rédacteur au *National*, né à Orléans, le 17 avril 1814, demeurait à Paris, rue Lepelletier, n° 3, fils majeur de Guillaume Gauguin, propriétaire à Orléans, et de Madeleine-Elizabeth Juranville, décédée, épouse Aline-Marie Chazal, née à Paris, le 16 octobre 1825. Marrast est témoin de Gauguin, ainsi que M. Denunques, propriétaire. Benjamin Labarbe, notaire, et Jules Laure sont témoins de l'épouse.

4. Gauguin est donc né au 52 rue Notre-Dame-de-Lorette, et non au 56, ainsi qu'il est le plus souvent écrit. Un renumérotage de la rue ayant eu lieu en 1849-1950, le n° 56 actuel est bien toutefois celui porté aujourd'hui par la maison où naquit Gauguin.

5. Voir lettre de transmission de l'acte de décès de Clovis Gauguin établissant qu'il est mort en 1849 et non en 1852. (Enregistré aux Archives du Ministère des Affaires étrangères sous le n° 2626, en date du 6 avril 1850).

n'avait pu obtenir de Don Pio, ni pour solliciter une aide financière, mais plutôt avec l'espoir que l'influence que le grand-oncle d'Aline avait conservée au Pérou leur permettrait un établissement plus facile. Ils avaient quelque fortune, et Clovis espérait fonder un journal.

C'était dans un état d'esprit optimiste que la petite famille se lançait à l'aventure. La soudaine mort de son chef ⁶ entraînait avec lui ces espoirs dans la tombe. Maintenant, le jeune femme désenparée devait se résoudre à lancer un appel d'une toute autre nature, de la part de ses deux orphelins, à des étrangers auxquels l'unissaient des liens de sang dont sa propre mère avait éprouvé la fragilité.

Si Aline avait pu concevoir des inquiétudes sur la façon dont elle serait reçue au Pérou, elles furent vite dissipées par l'accueil de Don Pio ⁷. La tragique situation de cette jeune mère, sa beauté et son charme eurent tôt fait de lui ouvrir le cœur du vieillard, de dissiper les vieilles rancunes, et faire taire les soupçons naissants. Il lui trouva même une grande ressemblance avec Don Mariano, le frère qu'il avait chéri. Elle, qui dans sa jeunesse avait ignoré les joies d'une famille, fut aussitôt adoptée par le clan sur lequel régnait le noble patriarche. Il avait eu quatre filles et un fils de sa première femme, sa nièce Joaquina Florez; d'une seconde union, d'autres enfants lui étaient nés. « Don Pio s'était remarié à l'âge de 80 ans et il eut de ce nouveau mariage plusieurs enfants, entre autres Etchenique qui fut longtemps président de la République du Pérou », écrira Gauguin (*Avant et Après*). Son grand-oncle avait dû lui paraître bien vieux, car, à sa mort, en 1856, il lui attribuera l'âge de cent treize ans. Cependant Flora Tristan lui donnait soixante-quatre ans en 1833, l'année de sa visite; comme elle mettait à l'appui de ce renseignement statistique une description de son oncle à cette époque on peut, semble-t-il, lui faire pour cette fois, confiance :

« Mon oncle n'a pas la figure européenne; il a subi l'influence que le sol et le climat exercent sur l'organisation humaine, sur celle de tout ce qui existe dans la nature. Notre famille est toutefois de pur sang espagnol et a ceci de remarquable que les nombreux individus qui la composent se ressemblent tous entre eux. Ma cousine Manuela et mon oncle seuls se distinguent des autres totalement. Don Pio n'a que cinq pieds de haut; il est très mince, fluet, quoique d'une constitution robuste. Sa tête est petite, garnie de cheveux qui à peine commencent à grisonner; la teinte de sa peau est jaunâtre. Ses traits sont fins, réguliers; ses yeux bleus pétillent d'esprit » (*Pérégrinations d'une Paria*).

Au sein d'un groupe d'enfants et de petits-enfants d'âges disparates, entouré de domestiques nombreux qui veillèrent avec dévouement sur ses premiers pas, le jeune Paul Gauguin vécut pendant cinq ans dans un enchantement dont le souvenir devait à jamais rester gravé dans son esprit. Dans ce nouveau monde où choses et

6. Mort en mer le 30 octobre 1849.

7. *Avant et Après* : « Le vieux, le tout vieil oncle, Don Pio, devint tout à fait amoureux de sa nièce si jolie et si ressemblante à son frère bien-aimé, Don Mariano... »

gens se paraient de vives couleurs, la faculté de rétention visuelle, si développée pendant le premier âge, intensifiée chez lui par le don d'observation inné du futur artiste, tissait dans sa mémoire une riche tapisserie. Plus tard, il sera poursuivi par la réminiscence de ces jours heureux et des êtres frustes aux visages cuivrés, compagnons de son enfance, jusqu'au jour où il retrouvera enfin à Tahiti l'héritage perdu de ses jeunes années.

Il est permis de penser que la sympathie spontanée qu'il témoignera aux gens de couleur, l'attrance qu'ils exerceront sur lui et surtout la compréhension presque intuitive qu'il aura de la simplicité et de la complexité de leur nature auront leur source dans les impressions vivaces de son séjour au Pérou.

« Quatre années s'écoulèrent ainsi, lorsqu'un beau jour des lettres pressantes arrivèrent de France. Il fallait revenir pour régler la succession de mon grand-père paternel. Ma mère, si peu pratique en affaires d'intérêts, revint en France, à Orléans. Elle eut tort, car l'année suivante, 1856, le vieil oncle, fatigué d'avoir taquiné avec succès Madame la Mort, se laissa surprendre.

« Don Pio n'existait plus. Il avait cent treize ans. Il avait constitué, en souvenir de son bien-aimé frère, à ma mère, une rente de 5.000 piastres fortes, ce qui faisait un peu plus de 25.000 francs. La famille, au lit de mort, contourna les volontés du vieillard et s'empara de cette fortune qui fut engloutie à Paris en folles dépenses. Une seule cousine est restée à Lima, et vit encore très riche à l'état de momie. Les momies du Pérou sont célèbres. Etchenique vint l'année suivante proposer un arrangement à ma mère qui, toujours orgueilleuse répondit : « Tout ou rien ». Ce fut rien.

« Quoiqu'en dehors de la misère ce fut désormais d'une très grande simplicité⁸ ».

Les biographes de Gauguin ont tous admis et reproduit la version donnée par Gauguin lui-même de leur retour en France en 1855, pour régler ou recueillir la succession de son grand-père paternel. Ce dernier mourut le 9 avril 1855; dans les papiers d'Aline on devait trouver un passeport délivré à Lima le 9 août 1854 par le Chancelier Impérial à Mme Vve Gauguin et à ses deux enfants, ce qui prouve qu'à cette date elle songeait déjà au départ. En outre, la succession ne présentait pas de problème particulier, le grand-père Guillaume Gauguin ayant dès 1853 procédé au partage de ses biens immobiliers dont il se réservait l'usufruit jusqu'à sa mort, par une donation entre vifs à son fils Isidore et aux deux enfants de Clovis. En l'absence de toute date précise sur le voyage de retour, on penserait volontiers que les lettres pressantes auxquelles Gauguin fait allusion émanaient du grand-père désireux de revoir une dernière fois ses petits-enfants, les seuls qu'il eût, puisque son second fils Isidore était célibataire. Mais ce même Isidore fut désigné comme subrogé-tuteur

8. *Avant et Après.*

des deux enfants mineurs, le 2 avril 1855, une semaine avant la mort de Guillaume et cette mesure d'urgence semble supposer que la tutrice était absente; il est probable que le vœu du vieillard ne fut pas exaucé.

Paul Gauguin avait sept ans à son retour en France. Son grand-père mort, son plus proche parent était son oncle Isidore. Aussi ardent républicain que Clovis, il avait été moins prévoyant que son frère et n'avait pas su se soustraire à la prison. Accusé « d'opinions politiques très exaltées » et de « relations avec les chefs de la démagogie », ainsi que d'avoir assisté le 3 décembre 1851 « à l'envahissement de la mairie d'Orléans où il parcourait les groupes et pérorait d'un air fort animé », Isidore-Fleury Gauguin, alors âgé de trente-trois ans, célibataire et bijoutier de la ville d'Orléans, fut condamné par ces faits à « l'Algérie moins ». Son nom parut sur la liste des personnes transportées en Afrique; à l'occasion de la fête nationale du 15 août 1852, le Président de la République lui accorda une commutation de peine : la sentence fut réduite à l'internement. En fin de compte, il fut mis « en surveillance »; ce qui lui valut de revenir à Orléans où il pouvait accueillir sa nièce et son neveu à leur retour du Pérou⁹.

Mal à son aise dans une langue nouvelle, après avoir parlé l'espagnol pendant cinq ans, le petit Paul n'eut cependant pas grand mal à conquérir les bonnes grâces de son oncle Isidore, que l'on surnommait affectueusement « Zizi ».

C'est ce bon oncle Zizi qui lui rappelait les terribles rages qu'on lui voyait prendre dans le jardin, trépignant et jetant le sable autour de lui : « Eh bien, mon petit Paul, qu'est-ce que tu as ? » Trépignant encore plus fort, l'enfant répondait :

« Bébé est méchant ». « Déjà, remarque Gauguin, enfant je me jugeais et j'éprouvais le besoin de le faire savoir ».

De la violence, il passait à la rêverie : « ... on me voyait en extase et silencieux sous un noisetier qui ornait le coin de jardin ainsi qu'un figuier. — Que fais-tu là, mon petit Paul ? — J'attends que les *noi-set-tes*, elles tombent ».

« En ce temps, je commençais à parler français et par habitude sans doute de la langue espagnole, je prononçais avec affectation toutes les lettres ».

Peut-être à l'imitation des matelots qui naguère découpaient pour lui des jouets, ou pour répondre à un besoin naturel d'expression, il s'exerçait avec un couteau :

« Une vieille bonne femme de nos amies s'écriait avec admiration : ce sera un grand sculpteur. Malheureusement, ajoute-t-il modestement, cette femme ne fut point prophète ».

À l'âge de neuf ans, il fit une courte fugue : « J'ai toujours eu la lubie de ces fuites, car à Orléans, à l'âge de neuf ans, j'eus l'idée de fuir dans la forêt de Bondy avec un mouchoir rempli de sable au bout d'un bâton que je portais sur l'épaule.

9. *Journal du Loiret*, 2 septembre 1852, et Document 7-2587, *Archives nationales*, Liste des individus transportés en Afrique par suite des événements de décembre 1851, Commission militaire.

C'était une image qui m'avait séduit, représentant un voyageur, son bâton et son paquet sur l'épaule. Défieez-vous des images...¹⁰ ».

Qui n'a pas fait une escapade dans sa jeunesse? Mais chez Gauguin, c'est une image qui la suscite, le désir ou le besoin de réaliser matériellement, de concrétiser une impression visuelle; c'est une première tentative de mainmise de l'art sur une jeune personnalité, et l'art pour la première fois lui dicte sa conduite dans le monde réel. C'est en somme un besoin de partir provoqué chez lui par un impératif artistique. N'est-ce pas là le présage de ce que sera sa vie?

Mis comme externe dans un pensionnat d'Orléans, il s'y fit rapidement remarquer, sinon par son application, du moins par son tempérament. Il ne rentrait déjà pas dans les catégories établies. « Cet enfant sera un crétin ou un homme de génie », dit de lui son professeur. — « Je ne suis devenu ni l'un ni l'autre », ajoute Gauguin.

On admet généralement que pendant la période 1855-1865, Paul Gauguin et sa mère vécurent à Orléans où le jeune homme poursuivit ses études, d'abord au Petit Séminaire où il entra à l'âge de onze ans. Il y resta cinq ans, dit-on, et de cette école religieuse il emporta une formation et un bagage intellectuel non négligeables dont, à l'encontre de certains contemporains, il eut le bon esprit de ne jamais faire fi.

Charles Duclauzel, dans une lettre du 26 août 1863, adressée au rédacteur du *Nouvelliste*, décrit l'enseignement dans cet établissement : « Il y a, en effet, pour ces jeunes gens au Petit Séminaire d'Orléans des cours de littérature; un de ces cours, celui de la littérature biblique, est fait par Monseigneur l'Evêque d'Orléans lui-même; un cours d'histoire et de philosophie d'histoire; un cours de philosophie supérieure; un cours préparatoire à l'étude du droit; un cours d'esthétique; et enfin, des cours de sciences qui permettent aux jeunes gens de se préparer aux écoles de gouvernement, et des cours de langues vivantes¹¹ ».

Pour Gauguin, à l'espagnol, au français, vint s'ajouter l'anglais et les études qu'il fit de cette langue furent certainement solides car elles lui permirent d'aborder des textes de nature extrêmement sérieuse écrits en langue anglaise.

Du Petit Séminaire, il serait passé, pour ce qui devait être sa dernière année de classes, au Lycée d'Orléans. Cependant, certaines pièces de la succession d'Aline faisant allusion à un commerce qu'elle avait exercé à Paris quelques années avant sa mort, une recherche dans l'*Almanach du Commerce* nous permit d'y trouver le nom de Mme Gauguin, couturière, installée au N° 33, rue de la Chaussée-d'Antin. Elle y figure depuis 1860 jusqu'à 1865¹².

Il est également établi que Mme Aline Gauguin, tutrice de ses enfants mineurs,

10. Ces citations sont extraites d'*Avant et Après*. M. Adhémar pense avoir retrouvé l'image en question, celle du *Juif errant*.

11. *Le Nouvelliste d'Orléans*, le 26 août 1863.

12. Il est à noter que cette adresse, 33, rue de la Chaussée-d'Antin, coïncide avec celle qu'elle donna au Ministère des Affaires étrangères quand, en 1861, elle retira une copie de l'inventaire fait à Lima après le décès de son mari.



FIG. 7. — LE DESAIX, ex-Jérôme Napoléon. Phot. Musée de la Marine.

avait fait procéder en mars 1859 à la vente par adjudication d'une partie de l'héritage de Guillaume Gauguin. Qualifié, par les actes d'état-civil, d'épicier puis de propriétaire, le grand-père avait du bien. La part dévolue aux enfants de Clovis ne comprenait pas moins de quatre maisons, des champs et des vignes, plus des valeurs en espèces d'un total à peu près équivalent (16.000 fr.). Aline fit donc vendre la plupart des biens immobiliers, qu'elle transforma en rentes sur l'Etat avant d'aller s'installer à Paris, probablement accompagnée de sa fille.

Paul, entré au Petit Séminaire en 1859, y resta comme pensionnaire. En septembre 1862, après avoir pris l'accord du conseil de famille, Aline fit vendre 140 francs de rente 3 % appartenant à son fils, dont la presque totalité fut envoyée à M. Lorient, Maître de Pension à Paris.

A cette époque, sur l'*Almanach Impérial*, à la rubrique : Etablissements Libres d'Instruction Secondaire, figure M. Lorient, Chevalier de la Légion d'Honneur, chef d'un établissement d'enseignement secondaire pour garçons, ouvert au N° 49 de la rue d'Enfer.

La somme qu'il reçut devait représenter 4.000 francs au moins, de quoi couvrir les frais de deux années d'études du jeune Gauguin dans son établissement. Tout ceci donnait à croire que Gauguin, bien qu'il n'en eût jamais rien dit — non plus d'ailleurs que de l'état de couturière de sa mère — avait fait une partie de ses études à Paris. Relisant une fois de plus les souvenirs que Gauguin égrène dans *Avant et Après* j'en arrivai à sa rencontre au Café Mazarin avec un monsieur qu'il crut reconnaître :

« A une table se trouvait un monsieur, air militaire, qui me rappelait sûrement un ancien camarade de collège et comme je le regardais par trop attentivement, il me

dit hautainement, tirant sa moustache : « Est-ce que je vous dois quelque chose ? — Excusez-moi, lui ai-je dit, n'auriez-vous pas été à Lorial, j'en me nomme Paul Gauguin », — et lui : « Je me nomme Denneboudé ».

Le manuscrit d'*Avant et Après* est à l'étranger, bien que certaine référence le situe à la Bibliothèque Nationale; une vérification ne m'a pas été permise. Mais Lorial ou Loriol, la preuve était faite. Gauguin étudia à Paris, et c'est chez Loriol qu'il connut le fameux Grisier, ancien maître d'armes de l'Empereur de Russie. Rien dans ceci n'infirme d'ailleurs qu'il ait terminé ses études au Lycée d'Orléans, bien que le Proviseur actuel du Lycée ait déclaré n'avoir pas retrouvé trace du passage de Paul Gauguin dans son établissement.

Les raisons pour lesquelles Gauguin interrompit ses études en 1865 ne sont pas clairement établies. D'après Rotonchamp : « Le but qu'il se proposait alors, — souvenir de récentes et précoces navigations, — était de devenir marin. La famille rêvait pour lui l'Ecole Navale, mais la tâche était si ardue que, quand l'heure du concours arriva, l'écuyer, plus épris de liberté que de travail, ne fut pas en état d'y participer utilement¹³ ».

Pour Octave Mirbeau : « ... il s'engage comme matelot pour cesser des études qui coûtaient trop à sa mère, car la fortune avait disparu avec le père mort...¹⁴ ».

Mirbeau ignorait l'héritage du grand-père Gauguin. Il y avait aussi le fait que Paul avait dix-sept ans; c'était à l'époque l'âge maximum auquel on pouvait se présenter à l'Ecole Navale.

A défaut du *Borda*, Gauguin, attiré par la mer depuis son retour de Lima, décida de faire sa carrière dans la marine marchande. Le 7 décembre 1865, à dix-sept ans et demi, il embarqua sur le *Luzitano*, port d'attache Le Havre, en qualité de novice ou pilotin¹⁵ (fig. 5 et 6).

Un trois-mâts de 654 tonneaux (Gauguin dit 1.200, mais peut-être confond-il avec son second bateau; d'ailleurs, il avait toujours la main lourde avec les chiffres; ne fit-il pas mourir son grand-oncle Pio à cent treize ans?), le *Luzitano* était un joli navire, « très bien aménagé pour des passagers et qui filait par belle brise ses douze nœuds à l'heure ». Commandé par le Capitaine Fombarel, un quarteron, « tout-à-fait charmant papa », il mit le cap sur Rio de Janeiro; ce fut au cours de ce voyage que Gauguin recueillit pour la première fois, de la bouche d'un lieutenant, le récit d'une aventure typiquement océanienne.

« Il était mousse sur un petit navire qui faisait de très longs voyages en Océanie; chargements et pacotilles de toutes sortes... Ayant atterri dans une petite île hospitalière, notre mousse s'en alla se promener un peu trop longtemps. Il resta pour

13. *Paul Gauguin*, par Jean DE ROTONCHAMP, les Editions G. Crès et Cie, 21, rue d'Hautefeuille, Paris 1925.

14. *Echo de Paris*, 16 février 1891.

15. Tous les renseignements qui suivent sur les embarquements de Gauguin proviennent d'un Extrait de la Matricule concernant les services de Gauguin, Eugène-Henri-Paul, et des copies des cases des rôles d'équipages du *Luzitano* et du *Chili*, fournis sur ma demande par les services de l'Inscription Maritime du Havre.

compte. Notre petit mousse plut à tout le monde et le voilà installé à ne rien faire... Il était très heureux. Cela dura deux ans, mais un beau matin un autre navire vint à passer et notre jeune homme voulut rentrer en France. Mon Dieu que j'ai été bête, me disait-il, me voilà obligé de bourlinguer... J'étais si heureux. Chez les sauvages il y a du bon, mais voilà, le mal du pays ! » (*Avant et Après*).

Il fit deux voyages sur le *Lusitano* ; le premier dura trois mois et vingt et un jours, le second huit jours de plus. Il eut pour ces deux voyages le même capitaine, la même destination, et la même solde : 20 francs par mois.

Il embarqua ensuite, le 29 octobre 1866, sur le *Chili*, Capitaine Toury, allant à Valparaíso, touchant à Cardiff. Sur ce trois-mâts, de 1.277 tonneaux, il remplit, à dix-huit ans, les fonctions de second lieutenant, aux appointements mensuels de 50 francs. Il faut croire que, sur le *Lusitano*, il avait donné des preuves de son intelligence et de ses aptitudes au rude métier de marin. Il resta treize mois quinze jours embarqué sur ce navire.

C'est au cours de ce second embarquement qu'il refit les étapes de sa première traversée vers les terres espagnoles de l'Amérique du Sud et qu'il put revoir la Terre de Feu si désolée où reposait son père. C'est aussi au cours de ce voyage qu'il apprit la mort de la personne qu'il aimait le plus au monde, sa mère.

Aline Gauguin, malade, avait cessé d'exercer son métier de couturière en 1865 — elle n'apparaît plus sur le Bottin de 1866 — et s'était d'abord retirée au Village de l'Avenir, route de Romainville, d'où elle signa son testament, puis à Saint-Cloud, au N° 2 de la rue de l'Hospice où elle mourut le 7 juillet 1867, à l'âge de quarante-deux ans. Jean-Dominique-Gustave Arosa, propriétaire dans cette ville, en compagnie de Jean-Jacques Combastel, déclara son décès à la mairie. Selon son désir elle fut enterrée en pleine terre. Son testament débute en ces termes : « Croyant mourir avant la majorité de mes enfants, je désire leur donner un tuteur selon mon choix. C'est pourquoi je déclare leur donner pour tuteur Monsieur Gustave Arosa que je prie de vouloir bien accepter en leur accordant lui et sa chère femme la même tendresse qu'ils ont toujours pour eux ».

Ceci semble indiquer que les relations avec Gustave Arosa, homme cultivé et fortuné, étaient déjà anciennes. Jean de Rotonchamp n'écrit-il pas : « Peut-être, étant tout enfant, — car il est superflu, en ce qui le concerne, de proclamer comme un fait insoupçonné une évidente prédestination, — avait-il acquis, dans la maison de son tuteur, avec l'amour latent de l'œuvre peinte, un rudiment d'éducation technique... ».

De cette écriture fine qui couvrait les pages de traits légers comme le fil d'une araignée, Aline Gauguin faisait connaître ses volontés : « ... je donne à ma fille mon mobilier, mon linge, dentelles, cachemire, et à Paul tous mes portraits et tableaux, mes livres, une chaîne avec ma montre et mes breloques, ainsi que la chevalière de mon grand-père... ».

« ... ma volonté bien expresse est aussi que Marie soit placée pour l'année de son deuil dans une pension à Orléans... après son année de deuil passée dans la

retraite, Monsieur Arosa la mettra dans le commerce s'il le juge convenable ou ce qui lui semblera convenable avec sa femme.

« Quant à mon cher fils, lui-même devra se faire sa carrière, car il a su si peu se faire aimer de tous mes amis qu'il va se trouver bien abandonné ».

De l'aveu de sa propre mère, Gauguin tout jeune homme, n'était pas d'un caractère facile.

Gustave Arosa se chargea de la tutelle des deux enfants. Marie et Paul, encore mineurs et, à l'exception de leur oncle Isidore, d'Orléans, sans famille directe, étaient entre de très bonnes mains¹⁶.

Le *Chili* fut désarmé au Havre le 14 décembre 1867. Peu après, Gauguin demanda de Paris à être inscrit définitif, ce qui fut fait le 22 janvier 1868. Levé sur sa demande, il rejoignit le port de Cherbourg où il embarqua en mars sur le *Jérôme Napoléon* (fig. 7), comme matelot de 3^e classe.

Le *Jérôme Napoléon*, commandé par le prince du même nom, se trouvait dans les mers du Nord, à Tramsøe, en Norvège, quand lui parvint la nouvelle de la guerre de 1870. Rebaptisé *Desaix*, après le 4 septembre, le bâtiment eut l'occasion de se rendre à Copenhague. C'est ainsi qu'un caprice du sort donnait à Gauguin l'occasion de connaître le lieu où il reviendrait, exilé, quatorze ans plus tard.

Le 23 avril 1871, après 37 mois et 27 jours de service dans la Marine de l'Etat, et au total cinq ans de service à la mer, il débarquait du *Desaix* comme matelot de 1^{re} classe et, nanti d'un certificat de bonne conduite N° 1, il rejoignit Paris. Ce certificat représentait à peu près tout son patrimoine, car, à son retour, l'enfant prodigue trouva Saint-Cloud incendié, la maison de sa mère détruite de fond en comble, et tous les trésors de sa famille évanouis.

Sa mère avait « ... conservé quelques vases péruviens et surtout pas mal de figurines en argent massif tel qu'il sort de la mine. Le tout a disparu dans l'incendie de Saint-Cloud, allumé par les Prussiens. Une bibliothèque assez importante, et dans cela presque tous nos papiers de famille » (*Avant et Après*).

Il est bien probable qu'une fois encore les livres de Flora Tristan avaient fait l'objet d'un autodafé.

Physiquement la mer avait bien armé son homme pour la lutte; elle avait aussi fortement trempé son âme. Pendant six ans il avait vécu dans un monde à part, un monde dans lequel l'homme, créature de Dieu, se tient droit devant son Maître. Au lieu de se sentir écrasé, diminué par les immensités du ciel et de la mer, il se découvre dans ce cadre une toute autre stature, de pygmée il devient géant. Bien souvent le marin, sûr de lui, fier à juste titre de sa suprématie sur les éléments hostiles se trouve conduit à réviser son opinion de la dignité humaine. Ayant retrouvé son orgueil, il se souvient de la source de sa puissance et se tourne vers l'Eternel.

16. Ernest, frère d'Aline, ne donnait plus signe de vie. Puech dit qu'il avait eu des disputes avec sa sœur pour des questions d'intérêt, qu'il se fit marin et ne laissa pas de descendants connus.

IV

LES INFLUENCES ARTISTIQUES, AROSA

« Nos rencontres n'ont point été assez régulières pour que je puisse me déclarer un de ses intimes; mais chaque fois que nous nous sommes rencontrés, je me suis senti en parfaite communion de goûts avec cet amateur d'un abord si loyal, d'un jugement original et toujours artiste, très fidèle à ses admirations, très résolu dans ses achats. On va donc retrouver l'homme tout entier dans les choix à la fois hardis et légitimes dont nous allons signaler les principaux ¹ ».

Ce sobre témoignage de Philippe Burty constitue l'unique éloge, la seule épitaphe qui subsiste de l'homme averti et hardi qui, en ouvrant à Paul Gauguin sa porte, lui ouvrit en même temps les portes de l'Art. C'est grâce au catalogue préparé pour la vente des « tableaux modernes » qui composaient la collection de M. Arosa, catalogue pieusement conservé par son pupille ², en pièces détachées il est vrai, que ces propos d'un critique d'art de solide réputation nous parviennent. Notre bonne fortune est d'autant plus grande que ce catalogue nous conte par le détail la décoration murale du cadre familial qui entourait Paul Gauguin, de ce décor qui amorça ses jugements esthétiques et qui, en fin de compte, le précipita dans le maelstrom artistique.

Les œuvres de ces novateurs d'alors : Delacroix, Courbet, Corot..., enrichirent son esprit et façonnèrent son goût. Ses yeux habitués à pourchasser les espaces illimités de la mer et du ciel s'habituèrent à réduire leur champ à l'échelle de ces cadres aux dimensions restreintes et y trouvèrent une plénitude inattendue.

Fort heureusement, nous connaissons toutes ces toiles. Nous pourrions donc identifier les influences esthétiques qui furent à la base de la formation artistique de Paul Gauguin; mais il conviendra aussi de ne pas oublier l'ambiance intellectuelle de ce foyer, les connaissances qu'il y fit, la forte personnalité de son bienveillant tuteur et l'action formative de ses opinions sur un jeune homme au seuil de son développement spirituel.

A propos de la vente de l'atelier Delacroix, Burty nous apporte quelques détails intéressants sur les goûts de ce Gustave Arosa qui s'était chargé de l'incubation d'un génie :

1. *Catalogue de Tableaux modernes* composant la collection de M. G. Arosa, dont la vente eut lieu à l'Hôtel Drouot, Salle 8, le lundi 25 février 1878, à deux heures et demie. M^e Ch. Pillet, M. G. Petit, marchand de tableaux, 7, rue Saint-Georges. Préface par Philippe Burty, critique d'art.

2. Une reproduction de la Lettre de Corot (Collection de Mme Jeanne Schuffenecker) fut exposée en 1955 à la Bibliothèque Nationale, « Un Siècle de Vision nouvelle », n° 115, page 25 du catalogue. Deux autres reproductions, l'une d'une toile de Corot : *Italienne pinçant de la mandoline*, l'autre de Delacroix : *Arabe montant à cheval*, ornent le *Cahier pour ma fille Aline*, manuscrit conservé par la Bibliothèque Doucet.



FIG. 8. — COROT. — La Lettre,
photographie par Arosa.

« La vente posthume de l'atelier d'Eugène Delacroix fournit le terrain sur lequel osèrent se déclarer ses admirateurs, vieux combattants ou nouveaux convertis. M. G. Arosa fut un de ceux qui ne débridèrent pas durant les quinze vacations de jour et de soir de cette vente glorieuse. C'est là qu'il conquit cette fantastique *Ballade de Burns*, les premières pensées du *Maréchal de Tourville*, de l'*Hercule enchaînant Nérée*, du *Sénèque mourant* (avec une étude pour cette composition décorative, d'un sens si antique), des *Bergers Chaldéens* et aussi une pochade d'après l'*Embarquement de Marie de Médicis* et une copie serrée, claire et libre d'après l'un des plus beaux portraits de femme de ce Rubens qu'il étudia avec tant de passion et tant d'intelligence, *Desdémone*, *Ivanhoé et Rébecca*, *Saint Sébastien*, *Bon Samaritain*, *Campement arabe*, *Arabe montant à cheval*, *Paysage du Maroc* qui, si je ne fais pas confusion, figura au Salon de 1859 et y recueillit mille éloges : la sérénité de l'air, la grandeur des fonds, l'éme-

raude des verdure, le mouvement des nuages y sont d'une incomparable réussite³ ».

La diversité même des thèmes de ces tableaux ou études de Delacroix constituait une source d'indications précieuses. Il y avait aussi, sur le cadre de l'une des toiles, *Desdémone*, une note écrite de la main du Maître : « *Desdémone (Otello)* est affligée de tristes pressentiments, sa suivante cherche à la consoler, tandis qu'on voit Otello dans le fond qui arrive avec l'intention de l'assassiner⁴ ».

N'était-ce pas une leçon ? Sachant ce que l'artiste voulait exprimer, n'était-il pas naturel d'étudier comment, par quels moyens, il y était parvenu ? de chercher quels détails, quelles parties de la composition étaient chargés de communiquer la sensation d'angoisse ? ou bien au contraire était-ce l'ensemble qui exprimait l'émotion du peintre et provoquait la sensation qu'il avait voulu créer ?

3. *Catalogue de Tableaux modernes...*, 25 février 1878.

4. *Ibid.*, Description de la toile.

On pourrait penser que c'est aller chercher bien loin un semblant de preuve à l'appui d'une théorie, bâtir une hypothèse sur des bases très fragiles. Pourtant, lisons Gauguin lui-même, dans un manuscrit que l'on situe vers 1889 : « ... Quelque talent que vous ayez pour me raconter comment Othello arrive, le cœur dévoré de jalousie, tuer Desdémone, mon âme ne sera jamais aussi impressionnée que lorsque j'aurai vu de mes yeux Othello s'avancant dans la chambre le front couvert d'orage. Aussi avez-vous besoin du théâtre pour compléter votre œuvre...⁵ ».

Que près de vingt ans plus tard cet exemple précis lui vienne à l'esprit pour illustrer une démonstration, n'est-ce pas plus qu'une coïncidence, mais bien le souvenir d'une leçon comprise et méditée ?

Gauguin devait conserver sa vie durant une prédilection pour l'œuvre de Delacroix. En 1885, de Copenhague, il écrivait à son ami Emile Schuffenecker pour lui proposer un échange : « Prenez chez le Marsouin un tableau à moi et envoyez-moi une photo de la *barque de Don Juan* de Delacroix si toutefois cela ne coûte pas trop cher. J'avoue qu'en ce moment mes seuls moments c'est quand je peux me renfermer dans la maison artistique⁶ ». Il éprouvait le besoin de se retremper dans ses enthousiasmes anciens, de revoir et revivre ses vieilles admirations, et de stimuler ainsi ses propres émotions.

Dans sa préface au catalogue de la vente d'Arosa, après avoir mentionné des œuvres de divers artistes tels que Corot et Jongkind sur lesquels nous reviendrons, Burty s'étend sur les paysages d'un nouveau venu, Camille Pissarro. D'abord élève de Frits Anton Melbye, puis de Corot, il avait trouvé dans la famille Arosa des amateurs compréhensifs de son art. Il y avait trois Pissarro chez Gustave et cinq chez Achille Arosa, son frère.



FIG. 9. — COROT. — Le Quai,
photographie par Arosa.

5. *Gauguin*, John REWALD, Paris, 1949.

6. *Lettres de Gauguin...*, préfacées par Maurice MALINGUE, Bernard Grasset, 1946, p. 62.

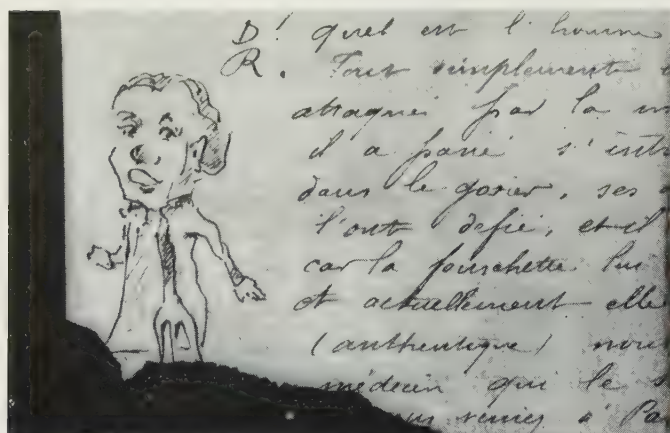


FIG. 10. — GAUGUIN. — Homme à la fourchette, une petite caricature dessinée en marge d'une lettre à Mme Hecgaard. — Bibliothèque Doucet.

Ce fut donc au foyer même de sa famille adoptive que Paul Gauguin fit la connaissance artistique de Camille Pissarro; il devait plus tard rencontrer le peintre en personne et l'on sait que ce fut là un événement très important pour l'artiste et pour l'homme. Pissarro joua dans la vie de Gauguin un rôle que ce dernier ne devait jamais renier, malgré le dissentiment qui plus tard les sépara, dissentiment dont la source doit être trouvée dans l'amour-propre du maître qui se voyait dépassé par

son élève. Le cœur le plus grand n'est pas à l'abri des morsures de la jalousie.

Gauguin eut parfois la dent dure à l'égard de son ancien maître :

« ... Vois ce qui est arrivé à Pissarro à force de vouloir être toujours en avant et au courant de tout, il a perdu toute espèce de personnalité et son œuvre entière manque d'unité; elle suit toujours le mouvement depuis Courbet, Millet, jusqu'à des petits jeunes gens chimistes qui accumulent des petits points ⁷ ». Et ailleurs : « Dans des sentiers convergents, des figures campagnardes, nulles de pensées, cherchent on ne sait quoi. Cela pourrait être de Pissarro ⁸ ».

C'est cependant le même Gauguin qui lui rendait justice en ces termes :

« Si l'on examine l'art de Pissarro dans son ensemble, malgré ses fluctuations... on y trouve non seulement une excessive volonté artistique qui ne se dément jamais, mais encore un art essentiellement intuitif de belle race... Il a regardé tout le monde, dites-vous, pourquoi pas? Tout le monde l'a regardé aussi mais le renie. Ce fut un de mes maîtres et je ne le renie pas ⁹ ».

Un commentaire de Philippe Burty sur les trois toiles de Pissarro que Gustave Arosa crut bon d'ajouter à sa collection constitue un jugement pertinent sur les critères de la critique contemporaine. Après une appréciation flatteuse des paysages de Pissarro, il écrit : « Le plus difficile pour bien juger les œuvres d'art est de se dégager des habitudes et de se mettre au-dessus des préjugés d'Ecole. Il faut accueillir avec bienveillance tout ce qui est sain et discuter tout ce qui porte la marque de la conviction. Tel est le vrai rôle de la critique moderne ¹⁰ ».

7. Lettres de Gauguin, Bibliothèque Doucet. (Sans date.)

8. *Avant et Après*, 1923, p. 48.

9. *Raconteurs de Rapin*, 1951.

10. *Catalogue de Tableaux modernes*, 25 février 1878, préface de Philippe BURTY.

Si tel était le sentiment de Burty et d'Arosa, il n'en allait pas de même avec certains autres de leurs contemporains. Car, à la même époque, Alexandre Dumas fils se lançait dans une diatribe d'une extrême violence contre un autre novateur, Gustave Courbet, apprécié de Gustave Arosa :

« De quel accouplement fabuleux d'une limace et d'un paon, de quelles antithèses génésiaques, de quel suintement sébacé peut avoir été générée, par exemple, cette chose qu'on appelle M. Gustave Courbet? Sous quelle cloche, à l'aide de quel fumier, par suite de quelle mixture de vin, de bière, de mucus corrosif et d'œdème flatulent a pu pousser cette courge sonore et poilue, ce ventre esthétique, cette incarnation du Moi imbécile et impuissant? ne dirait-on pas une farce de Dieu — si Dieu, que ce non-être a voulu détruire, était capable de farce et pouvait se mêler de cela ¹¹ ». Dumas, dans sa véhémence, dépassait les limites de la mesure et du bon goût.

La maison de Gustave Arosa se situait dans le camp opposé, un camp qui ne trouvait ni imbécile ni impuissante cette « incarnation du Moi ». La collection d'Arosa ne comprenait pas moins de sept toiles dues au pinceau de Courbet dont : *Falaises à Etretat*, le *Violoncelliste*, *Jeune Femme endormie*. Abritant déjà des œuvres d'artistes dont on ne voulait pas ailleurs — certains membres du Salon des Refusés de 1863 n'avaient-ils pas trouvé place sur ses murs? — une telle maison ne pouvait se montrer qu'accueillante aux nouveaux hérétiques et aux théories naissantes. Il dut y avoir devant ces toiles maints échanges animés de points de vue, maintes discussions acharnées et on peut imaginer Gauguin écoutant, observant, buvant aux sources nouvelles.

De Corot, pour qui Gauguin montra toujours une grande admiration, Gustave Arosa possédait notam-



FIG. 11. — GAUGUIN. — « Je suis le commissaire principal ». Extrait des "11 Menus" publiés par Robert Rey.

11. *Lettres sur les Choses du Jour*, Alexandre DUMAS fils, 6 juin 1871.

ment : *La Lettre*, *l'Italienne pinçant de la mandoline*, *le Petit Pêcheur* et plusieurs paysages. Ces œuvres du Maître étaient là sous les yeux de Gauguin, disposées pour son étude, dégageant pour lui leur poésie, parfaitement à la portée de sa nature et de sa compréhension. Entre toutes il préférait probablement *La Lettre*, toile éloquente représentant une femme gracieusement assise, tenant entre ses doigts une lettre. Et lorsqu'il avait pu la revoir pour la dernière fois à la vacation de l'hôtel Drouot, en 1878, où elle fut emportée par un bienheureux M. Pinart, moyennant une somme de 3.310 francs, il dut désormais se contenter d'une reproduction, superbe d'ailleurs, que firent d'elle les mains artistes de son tuteur (fig. 8). Découpée par Gauguin du catalogue de la vente, cette gravure existe toujours et porte comme témoignage de son admiration et de son amour, le stigmate de ses punaises aux quatre coins¹².

Et c'est de Tahiti qu'il écrira :

« Je me suis attardé aux nymphes de Corot dansant dans les bois sacrés de Ville d'Avray » ; et aussi : « Ce délicieux Corot sans aucune étude de danse à l'Opéra, tout naïvement du reste et de bonne foi sut les faire danser toutes ces nymphes, et dans les horizons brumeux transformer tous les cabanons de la banlieue de Paris en vrais temples païens. Il aimait à rêver, et devant ses tableaux je rêve aussi¹³ ».

Les nymphes de Corot dansaient encore dans son fidèle souvenir jusqu'aux îles Marquises où de belles Maories à la peau ensoleillée prendraient leur suite dans ses rêves : « Ces nymphes, je les veux perpétuer..., et il les a perpétuées, cet adorable Mallarmé ; gaies, vigilantes d'amour, de chair et de vie, près du lierre qui enlace à Ville d'Avray les grands chênes de Corot, aux teintes dorées, d'odeur animale, pénétrantes ; saveurs tropicales ici comme ailleurs, de tous les temps, jusque dans l'éternité¹⁴ ».

12. *Un Siècle de Vision nouvelle*, Bibliothèque Nationale, p. 20.

13. *Diverses Choses*, Cabinet des Dessins, Musée du Louvre.

14. *Avant et Après*, p. 226.



FIG. 12. — « Le Dindon de la Farce ». Extrait des « 11 Menus ».



FIG. 13. — GAUGUIN. — La famille Schuffenecker, 1889.
Paris, coll. part.

A l'examen d'une des toutes premières œuvres de Gauguin on peut même se demander jusqu'à quel point l'exemple de Corot ne l'a pas directement inspirée. Devant *La Seine à Paris*, paysage ainsi baptisé à l'occasion de sa vente en 1954 à la Galerie Charpentier, on a au premier abord l'impression très nette du « déjà vu » — peut-être est-ce une impression strictement personnelle — qui fait immédiatement penser au *Quai* de Corot (fig. 9), acheté par Goupil à la première vente Arosa. Mettant de côté ces éléments communs à tous les tableaux ayant pour thème la Seine, on croit retrouver dans la toile de Gauguin un même pâté de maisons, toujours un peu penchées, l'eau grise animée par des péniches qui se trouvent elles-mêmes au premier plan, et le sentiment général du tableau de Corot ; chez Gauguin, des arbres et plus de recul, mais ces arbres pourraient sans peine prendre place dans une toile de Corot.



FIG. 14. Paysage. Photographie par Arosa. B. N., Est.

Deux autres grands artistes, au moins, figurant dans la collection de son tuteur, contribuèrent aussi à sa formation : Daumier et Jongkind. Du premier, Arosa possédait quatre morceaux : *Le premier bain*, *Don Quichotte et Sancho sous un arbre*, une étude intitulée *Après le bain*, et une ébauche *Faunes et satyres*. Certes Gauguin a nettement déclaré ne pas aimer Daumier. Il écrivait d'Arles : « Vincent et moi nous sommes peu d'accord en général surtout en peinture. Il admire Daumier, Daubigny, Ziem et le grand Rousseau, tous gens que je ne peux pas sentir ¹⁵ ». Néanmoins, on n'est jamais sûr d'échapper à ceux que l'on n'aime pas ; certaines emprises s'exercent à notre insu ; aussi bien le jugement porté d'Arles n'était-il probablement qu'une opinion du moment car à plusieurs occasions Gauguin marqua l'estime en laquelle il tenait le célèbre caricaturiste : « Dieu merci, il y eut Corot, Daumier, Courbet, Manet, Degas, Puvis de Chavannes et quelques autres ¹⁶ ».

15. *Lettres de Gauguin...*, p. 154.

16. *Racontars de Rapin*, p. 66.

« Croquis japonais, estampes d'Hokusai, lithographies de Daumier, cruelles observations de Forain, groupés en un album, non par hasard, de par ma bonne volonté tout à fait intentionnée. J'y joins une photographie d'une peinture de Giotto. Parce que d'apparences différentes je veux en démontrer les liens de parenté. Les conventions imposées par les critiques (ceux qui classent) ou par la foule ignorante, classeraient ces différentes manifestations d'art parmi les caricatures ou les choses d'art léger. Les artistes ne font pas de caricatures. Suivant le bœuf gras, un mousquetaire reste un chienlit... ».

« Dessiner franchement, c'est ne pas mentir à soi-même ¹⁷ ».

Ailleurs, il amplifie cette théorie : « J'estime que l'art est toujours sérieux. Quel qu'en soit le sujet, la caricature cesse d'être caricature du moment même où cela devient de l'Art. Candide n'est pas une œuvre légère, et Voltaire en cet écrit agit comme Daumier. Chez Forain, il y a du Louis Veuillot. Trois caricaturistes : Gavarni élégamment plaisante; Daumier sculpte l'ironie; Forain distille la vengeance » (*Diverses Choses*).

« Daumier sculpte l'ironie ». L'expression est fort belle. Qui a mieux senti, mieux défini Daumier? Des Daumier figuraient aussi dans sa propre collection. Dans la marge d'une lettre écrite en 1874, il dessine un croquis tout à fait à la Daumier, jusqu'aux traits tremblotants (fig. 10). Et le visage de Meyer de Haan, transposé des toiles bretonnes aux toiles tahitiennes ne devient-il pas foncièrement satirique? Ressouvenance? Tout est là au fond de soi, seules certaines choses remontent à la surface.

Si l'ironie fut le fort de Daumier, Gauguin la maniait aussi très bien. Ne lui en a-t-on pas fait grief à plus d'une reprise?

En mai 1895, son bon Schuff lui-même gronde : « Les voyages qui forment



FIG. 15. — Paysage.
Photographie par Arosa. B. N., Est.

17. *Avant et Après*, p. 97.



100 — Petites Bretonnes debout, 1889. Paris, coll. part

la jeunesse ne vous ont malheureusement pas fait perdre cette habitude innée et fâcheuse de l'insulte à laquelle vous ajoutez d'habitude l'ironie — mais pour cette fois vous m'en faites grâce — vous me le faites remarquer — et je le constate volontiers ¹⁸ ».

Un cahier d'Arles ¹⁹ illustre cette tendance. « Je suis le commissaire principal » (fig. 11), et un tout petit homme dindonnant, né du mépris, du ressentiment et d'une froide haine, se fige sur une page. Il reparaitra à Tahiti, mais alors il portera le casque colonial et ce sera « le dindon de la farce » (fig. 12).

Il existe d'autres exemples de caricature chez Gauguin : plusieurs croquis d'une chanteuse de music-hall avec ses dents à l'air et sa tête de « goule » qui se rattachent davantage à Daumier qu'à Toulouse-Lautrec ; une caricature de sa propre tête avec de longues moustaches à la conquistadore. Et qui nierait la raillerie affectueuse des pantoufles aux pieds de l'ami Schuff, comme certains autres détails de cette toile de 1889 (fig. 13) ? L'ironie, la caricature ont des frontières dangereuses car le spectre du mépris se cache tout près. Schuffenecker n'en était pas dupe.

En écrits comme en paroles, Gauguin était porté à l'ironie et pourtant ce fut un doux. Était-ce alors un mécanisme de défense ? Il avait de profondes blessures et l'ironie protège. Il ne niait pas avoir de bonnes dents. Daumier en avait aussi. Tout comme lui, Gauguin déchire. Il avait une vision pénétrante, une perception aiguë des êtres et des choses ; est-ce de là que vient ce côté parfois caricatural de son art ?

Jongkind, de qui Gustave Arosa possédait six toiles, fut aussi de ceux à qui Gauguin fit place dans sa collection commencée à l'exemple d'Arosa lors des jours fastes, plus tard laissée à Mette, sauf quelques œuvres dont il dut se séparer, pièce par pièce, dans les moments de grande misère. Un Daumier lui rapporta 50 francs, une aquarelle de Jongkind 100 francs, mais ce fut la vente pour 350 francs d'une petite toile de Jongkind qui tint en vie Paul Gauguin et son fils Clovis à la Noël de l'année 1886. Jongkind l'eût compris qui avait vécu des jours aussi noirs dans un Paris aussi hostile, treize ans plus tôt. Dans une pauvre lettre, infiniment triste, l'artiste hollandais écrivait à un M. Robaut, artiste-peintre et lithographe : « Je suis obligé de vous dire qu'à mes amis j'ai pu vendre mes petits aquarelles 100, 200, et 300 et 400 francs les plus grands, lesquelles prix j'ai d'abord refusé... J'ai cherché pour faire mes tableaux tandis que des autres dessins sont pour moi des renseignements après nature et les albums. J'ai beaucoup peiné pour travailler par suite des calomnies affreuses et des mauvaises charges qu'on m'a fait pendant des années ce qu'il m'a donné une maladie nerveuse. Si le petit tableau de Scheveningen ne vous plaît plus vous pouvez me rendre ce tableau et je retient à vous rendre les deux cents francs ²⁰ ».

18. *Inédit*. Brouillon d'une lettre écrite à Gauguin par Schuffenecker le 1^{er} mai 1895 (Collection de Mme Jeanne Schuffenecker).

19. *Le Carnet de Paul Gauguin*, éd. par René HUYGHE, Quatre Chemins, 1954.

20. Lettre inédite de Jongkind à Robaut, 1^{er} mars 1873, Collection Marcel Guérin 8057, Département des Manuscrits, Bibliothèque Nationale.

Gustave Arosa fut plus qu'un simple amateur d'art. Passionné de photographie, il en reconnut très tôt les possibilités artistiques. Il s'essaya à la reproduction photographique des tableaux de sa collection, prévoyant peut-être le rôle que cette découverte jouerait un jour dans la diffusion des œuvres d'art.

Il fut dit très injustement d'une de ses réussites, une reproduction de *L'Italienne pinçant de la mandoline* de Corot, chère à Gauguin, qu'elle fut « une mauvaise reproduction ». L'auteur de ce jugement ignorait qu'il s'agissait au contraire d'un bel échantillon de l'œuvre de Gustave Arosa, et la condamnait sur la vue d'un exemplaire imprimé sur mauvais papier pour un besoin utilitaire — le catalogue de la vente Arosa.

En fait, il exécuta de véritables estampes. De beaux exemples de ses reproductions peuvent être trouvés dans un livre sur Pierre-Paul Prud'hon intitulé : *Prud'hon, sa vie, ses œuvres, sa correspondance*, par Charles Clément. Ce fut Gustave Arosa qui se chargea de l'illustration de cette édition. Quant à son incursion dans le domaine de la photographie directe, de splendides épreuves, des Corot en sépia, sont détenues par le Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Ces exemplaires sont donnés comme provenant de « la société G. Arosa ²¹ ».

Nadar, photographe en renom, fréquentait chez Arosa. Le journaliste Adrien Marx, du *Figaro*, nous en apporte la preuve dans ce billet d'excuse : « Une névralgie, peu d'appétit de plaisirs, pas de costume prêt. Impossible par conséquent de me rendre chez M. Arosa. Daigne m'excuser auprès d'eux — surtout auprès de Me Nadar dont la gracieuse intervention sera, je l'espère, plus heureuse une autre fois ²² ».

Cette parenthèse sur le photographe Nadar et Adrien Marx, naguère ami de Baudelaire, n'a pour but que de souligner les chances de rencontres intéressantes et profitables qu'offrait à Gauguin le cercle des relations de son tuteur.

Manet était également un ami de Nadar et de Baudelaire, mais il n'est pas possible d'affirmer que Gauguin fit là sa connaissance. Toujours est-il que Manet se montra particulièrement bien disposé à l'égard de ses premières tentatives. Il alla même jusqu'à honorer ses toiles de ce claquement de langue qu'il réservait pour ses grandes émotions esthétiques. C'est Antonin Proust qui rapporte que « ce claquement de langue était chez lui la manifestation suprême de l'admiration ²³ ».

Gauguin, de son côté, raconte : « Encore un que personne ne gênait. Il me dit autrefois ayant vu un tableau de moi (au début) que c'était très bien, et moi de répondre avec du respect pour le maître : “ Oh, je ne suis qu'un amateur ”. J'étais en ce temps employé d'agent de change et je n'étudiais l'art que la nuit et les jours de

21. « Société G. Arosa, Photographie et Phototypie à Saint-Cloud, 1867-1884. » La date de 1884 est évidemment une erreur, puisqu'il mourut en 1878. Aucune explication n'a été trouvée pour le terme « Société ».

22. Lettre inédite de M. Adrien Marx à Nadar, NAF. 24277, 6297, Pièce 599, Département des Manuscrits, Bibliothèque Nationale.

23. Article sur Manet, par Antonin PROUST, dans la *Revue Blanche*, février-mars 1897, p. 172.



FIG. 17. — DELACROIX. — La gardienne de pores, 1889. Coll. H. de Monfreid.

fête. — “ Que non, dit Manet... Il n'y a d'amateurs que ceux qui font de la mauvaise peinture ”. Cela me fut doux ²⁴ ».

Manet voyait juste et loin. En 1876, le jeune « amateur » exposait pour la première fois au Salon dont Manet se voyait refuser l'entrée au premier tour d'examen. Sans attendre le tour de révision, le Maître emporta ses deux toiles *Le Linge* et *Un Artiste*, et, le 15 avril, il convoquait le public à son atelier de la rue St-Pétersbourg. De lui et de ses toiles, le terrible Albert Wolf — Gauguin se plaisait à l'appeler « un crocodile » — osa dire : « Il a du peintre l'œil mais l'âme point... A sa naissance une mauvaise fée décida : « Enfant tu n'iras jamais plus loin... tu n'auras pas d'imagination. Tu es condamné à peindre brutalement ce que tu vois, il t'est défendu d'interpréter ce que tu ne sens point. L'œil et la main guideront tes pinceaux ; la pensée restera insensible à tes travaux ²⁵ ». Ce qui, plus tard, n'empêcha pas Manet de peindre son portrait ²⁶.

L'ouverture du Salon de 1876 eut lieu le 1^{er} mai au Palais de l'Industrie ; le vernissage débuta à huit heures ce dimanche matin. A la sortie, très mauvais temps, la pluie, la cohue et peu ou point de voitures ; l'intrépide Manet, qui était présent, en profita pour articuler à voix haute et claire : « Ce qui prouve qu'il est aussi difficile de sortir du Salon que d'y entrer ²⁷ ».

Si l'on admet que Gauguin connut ses premières émotions artistiques devant les toiles rassemblées par son tuteur, il serait peu vraisemblable de penser qu'il n'éprouva pas le désir de compléter sa culture par un examen des richesses que lui offraient les musées de Paris. Il serait encore plus invraisemblable d'imaginer que l'amateur éclairé qu'était Gustave Arosa ne l'y eût point vivement encouragé et ne se fût pas offert à lui servir de guide averti. Gauguin dans ses écrits témoigne en maint endroit d'une bonne connaissance du Musée du Louvre, et, s'il ne précise point l'époque à laquelle il y fit ses premiers pas, du moins existe-t-il un récit d'une visite qu'il rendit à un musée de province, « jeune homme », donc entre 1871 et 1873.

Trente ans plus tard, il décrit le souvenir qu'il en a gardé avec une richesse de détails, une précision, qui prouvent le degré de réceptivité du jeune artiste d'alors : « Je fis, dit-il ²⁸ — autant pour se remémorer de riches visions anciennes que pour vitupérer Cabanel — jeune homme, un voyage dans le Midi, et à Montpellier je visitai ce fameux musée construit et donné avec toute la collection par M. Brias. Inutile de raconter quel était ce fameux Brias peintre et l'ami des peintres, ce qui fit le désespoir de Raoul de Saint-Victor... »...

24. *Avant et Après*, p. 115.

25. *Le Figaro*, 17-18 avril 1876.

26. Dans *Diverses Choses*, Gauguin n'oublie pas ce critique : « Oh, monsieur Wolff... les grands méconnus d'autrefois vous sourient du fond de leur tombe, sans aucun souci de vos consolations, et les méconnus d'aujourd'hui savent combien peu ils peuvent compter sur vous. Et cependant vous représentez la critique influente... »

27. *Le Figaro*, 2 mai 1876.

28. *Avant et Après*, p. 220.



FIG. 18. — GAUGUIN. — Blanchisseuses, 1888. Coll. part.

... Puis, « bien des années plus tard », il revint avec Van Gogh : — « Quel changement. La plupart des dessins anciens avaient disparu, et de toutes parts à leur place, des Acquisitions de l'Etat, 3^e médaille. Cabanel et toute son école avaient envahi le musée. Il faut vous dire que Cabanel était de Montpellier. Intermédiairement des Millet... ». Le musée de Montpellier ne fut certainement pas le seul endroit où Gauguin put voir et admirer l'œuvre de Millet, car ce peintre eut sur lui une influence profonde et durable : combien de tableaux peints en Bretagne dont l'inspiration fut puisée dans le souvenir de ces humbles existences glorifiées par Millet ? Pour prendre en exemple : *Bergère tricotant en gardant son troupeau*, il existe un dessin de Gauguin d'une paysanne qui répète ce même geste mais qui est assise et qui a changé ses sabots contre des chaussons, étude qu'il incorpore dans sa toile *La gardienne de porcs* (fig. 17). On retrouve également un souvenir de Millet dans

ses *Petites Bretonnes debout* de 1889 (fig. 16) et dans la figure debout des *Blanchisseuses* (fig. 18) de même date. Son *Petit breton à l'oie* l'évoque encore; les *Glaneuses* de Millet trouvent un écho dans nombre de ses tableaux bretons et dans une peinture de sa femme Mette on peut voir une réminiscence de *la Couseuse* de Millet.

Sur la fin de sa vie, Gauguin évoquait encore le souvenir de Millet dans *Raconteurs de Rapin* : « ... Millet était traité de grossier, se complaisant dans le fumier et Saint-Victor l'enfouissait dans le cercueil. Dieu merci, Millet en est ressorti : n'empêche qu'en 1872, Millet trouvait difficilement rue Laffitte, 50 francs de quelques dessins pour payer la sage-femme. Probablement les paroles sacrées de M. de Saint-Victor furent la cause de tout ce dénuement ».

C'était un rappel des violentes attaques lancées contre Millet et d'autres novateurs par Paul de Saint-Victor, littérateur et critique de grande réputation, attaques dont nous avons retrouvé cet échantillon : « Il serait cruel de parler des tableaux de M. Courbet; l'enfance de l'art désarme comme l'enfance du corps. Comment un peintre... a-t-il pu produire les caricatures signées de son nom? M. Millet s'enfonce de plus en plus dans la voie où M. Courbet s'est perdu. L'art pour lui se borne à copier servilement d'ignobles modèles...²⁹ ».

En dépit de cet éreintement en règle, le *Paysan et sa houe* figura dans l'Exposition des Cent Chef-d'Œuvres de 1883 et fut acheté 57.000 francs en 1886.

On doit à l'honneur de la critique de dire qu'il fut à la même époque un autre écrivain, Fernand Desnoyers, qui se moqua des « élucubrations critico-littéraires » de Paul de Saint-Victor, et qui s'en prit aussi aux membres du jury d'admission au Salon de 1863 :

« Ce prétexte — l'amour du beau, leur est commode. Tout ce qui est faux est bon pour eux. Encore une fois et pour la millième, je ne fais pas comme un peintre; je suis loin de nier l'imagination. Ce qu'un homme de génie rêve est sublime quand il le réalise; mais justement ce rêve devenu œuvre, est sublime parce que le poète l'a vécu, parce qu'il est vrai. De même un peintre qui représente ce qu'il a vu, tel qu'il l'a vu, s'il possède son art, est un grand peintre. La sensation qu'il a éprouvée donne la vie (c'est le génie) à son œuvre. Vénus en art n'est pas préférable comme sujet à Quasimodo ». Ne croit-on pas entendre la voix même de Gauguin : « Que préférez-vous? La belle peinture d'une laide personne ou la vilaine peinture d'une belle personne? » et encore : « Un vrai peintre éprouve une certaine pudeur à emprunter à un autre la beauté. Ce n'est pas le sujet qui doit être beau mais son œuvre³⁰ ».

29. Article de Paul DE SAINT-VICTOR, cité par Fernand DESNOYERS dans *la Peinture en 1863*.

30. *Cahier pour ma fille Aline*, Bibliothèque Doucet.

V

LA CARRIÈRE DU PEINTRE BOURSIER

Outre la culture artistique qu'il donna à son pupille, par sa collection de tableaux, ses propres connaissances d'amateur de qualité, et les contacts qu'il put lui procurer avec d'autres personnalités du monde de l'art, Gustave Arosa offrit à Paul Gauguin une carrière parfaitement compatible avec le libre épanouissement de son talent. Lui-même associé d'agent de change, il n'ignorait ni l'aisance ni les loisirs qu'une telle situation comportait ; c'est donc vers la finance qu'il l'orienta ¹.

Donnant un démenti par sa sollicitude aux prédictions pessimistes d'Aline, cette tendre mère qui, en les introduisant dans un document aussi solennel qu'un testament, espérait bien en contrarier le cours, Gustave Arosa se chargea d'assurer à son protégé une carrière qui devait être, pendant près de douze ans, aussi rémunératrice que brillante. Il le fit entrer à la banque Bertin où Gauguin, doué d'une vive intelligence, fournit rapidement et sans répugnance apparente, les preuves de ses aptitudes.

Il fut un temps, à Orléans, où Aline s'était montrée peu indulgente envers une disposition naissante pour les affaires qu'elle avait cru déceler chez son jeune fils. C'est Gauguin lui-même qui raconte l'incident : « Je revins un jour avec quelques billes de verre colorié. Ma mère furieuse me demanda où j'avais eu ces billes. Je baissai la tête, et je dis que je les avais changées contre ma balle élastique. " Comment ? toi mon fils, tu fais du négoce ? " Ce mot négoce dans la pensée de ma mère devenait une chose méprisante. Pauvre mère ! Elle avait tort et avait raison en ce sens que déjà enfant je devinais qu'il y a un tas de choses qui ne se vendent pas ² ».

Depuis lors, sa mère avait probablement changé d'avis sur le négoce, ayant exercé elle-même à Paris une profession. Quant aux choses qui ne se vendent pas, jamais il ne perdit de vue ni ne trahit cette règle.

C'est sa digne grand'mère qui aurait pu s'élever contre ce choix, elle qui professait un si profond mépris pour de telles carrières ³ !

Il réussit si brillamment à la Bourse que, dès le début de 1873, il fut en mesure

1. Gustave Arosa, après 1860, est donné dans le *Bottin* comme associé d'agent de change. Auparavant, le *Bottin* le cite comme caissier de l'agent de change Bagier ; Bertin succède à Bagier dans sa charge en 1860. De plus, le frère de Gustave, Achille Arosa, est banquier de son état. Il semble donc bien que Gustave Arosa n'eut nul besoin de l'intervention de son gendre, Adolphe Calzado, pour introduire Gauguin à la Bourse, comme certains l'écrivent. Calzado figure dans le *Bottin*, d'abord comme caissier au Théâtre Italien, dont son père était directeur, puis comme banquier et directeur de « Los Fondos Publicos ».

2. *Avant et Après*, p. 234.

3. Dans la bouche de son héroïne, la belle Marequita d'Alvarez, *Mephis*, Flora Tristan, chez Ladvocat, Paris, 1838.

d'envisager un mariage avec Mette Sophie Gad, belle étrangère en vacances à Paris.

Surpris par la façon candide dont cette grande fille aux allures libres et aux formes généreuses lui marquait de l'intérêt, flatté par les témoignages d'admiration qu'elle suscitait sur son passage dans les rues de Paris ou dans le restaurant à l'ombre de la Bourse où elle venait sans façon le rejoindre à l'heure du déjeuner⁴, séduit par les attraits de cette blonde Walkyrie qui lui promettait le Walhalla, Gauguin en devint bien vite fort amoureux. Le mariage fut célébré le 22 novembre 1873, civilement en la Mairie du 9^e arrondissement, et religieusement dans l'Eglise Evangélique Luthérienne de Paris, Paroisse de la Rédemption.

Comme le raconte Pola Gauguin : « La seule personne dont Paul Gauguin eut à demander conseil, Gustave Arosa, conçut dès la première visite une grande sympathie pour la jeune fille que son pupille avait choisie ; il fut aussi très heureux de voir Gauguin prendre une résolution qui ne pouvait que l'encourager au travail, en vue de se créer un solide et sûr avenir ».

En effet, sa présence aux deux cérémonies de mariage est une preuve tacite de son approbation. Il y avait aussi un autre témoin de la même famille, dont la présence était plus surprenante étant donné son grand âge, mais nous avons déjà vu que les gentilshommes espagnols se conservent bien.

Pour être de la fête, François-Ezéchiél-Victor Arosa, père d'Achille et Gustave, né à Madrid quatre-vingt-huit ans auparavant, grimpait d'un pas alerte le haut escalier de marbre blanc qui conduisait aux salles de mariage de la mairie du 9^e. A ce mariage étaient également présents Paul Bertin, agent de change, chez qui Gauguin était employé, et Oscar Falbe, secrétaire du consulat de Danemark.

Tout porte à croire que l'amour de Gauguin pour sa femme était sincère et profond ; il est bien probable en effet que Mette fut la seule femme qu'il ait vraiment aimée. Rien ne permet de penser que la jeune Danoise n'était pas elle aussi sincèrement éprise ; Gauguin, tel qu'on peut l'imaginer à l'âge de vingt-cinq ans, ne devait pas manquer de séduction. De plus, sa situation qui portait les promesses d'un brillant avenir, ses relations, le cadre cossu dans lequel vivaient ses amis Arosa, ne pouvaient qu'impressionner favorablement une personne qui ne manqua jamais de sens pratique.

Si l'on fait créance aux dires mêmes de l'intéressée, on est tenté de penser que, sous les rassurantes apparences d'un boursier, la pauvre Mette avait, sans le savoir, épousé un artiste, un peintre, avec tous les aléas que ces qualificatifs comportent. A notre avis, il est extrêmement douteux que, pendant les dix mois au moins que durèrent les fiançailles, ni Gauguin ni ses proches n'aient fait allusion à ses dispositions artistiques et peut-être même à ses premiers essais. Et quand bien même cela eût été, Gauguin aurait-il pour autant trompé sa future femme sur sa personnalité ? L'inté-

4. *Paul Gauguin, mon Père*, par Pola GAUGUIN, traduit du norvégien, Paris, 1938.



FIG. 19. — A gauche : BOUILLON. — Buste de Mette, marbre d'après une terre cuite de Gauguin, vers 1877.
A droite : GAUGUIN. — Buste de son fils Emil, marbre.

rêt qu'il portait à l'art était-il un crime qu'il se devait d'avouer à celle qu'il aimait, avant qu'elle n'engageât son avenir ? Tant d'autres, à vingt ans, font des vers qui ne leur sont point reprochés.

Beaucoup plus tard, veuve depuis deux ans, Mette écrivait à Brouillon : « ... lorsque nous nous sommes mariés, *je ne savais pas du tout* qu'il avait des dispositions pour les arts. Aussitôt marié, il a fait de la peinture tous les dimanches, — allant quelquefois à l'atelier Colarossi, — mais sans penser à aucun professeur...⁵ ».

Si l'on prenait les déclarations de Mette à la lettre, on serait porté à croire, après avoir écarté comme trop désobligeante pour la jeune épouse la première idée

5. *Paul Gauguin*, par Jean DE ROTONCHAMP, Paris, 1925, p. 18. Signalons ici que « Jean de Rotonchamp » est un nom de plume, il s'appelait en réalité Brouillon, et c'est sous son vrai nom, ou bien par son surnom du « Marsouin », que Gauguin le désigne dans sa correspondance.

qui vient à l'esprit, qu'elle eut l'effet d'un soudain et puissant catalyseur à l'égard des dispositions artistiques de son mari!

Pola Gauguin, qui tient de sa mère la plupart des informations qu'il rapporte, écrit : « Quelques mois avant la naissance d'Emil, Gauguin avait commencé à dessiner, et cela étonnait un peu Mette de voir comme il y réussissait car il n'avait jamais encore donné de signes d'aptitudes dans ce sens. Elle savait, par ses visites chez Arosa et chez Schuffenecker, qu'il s'intéressait à l'art de la peinture et qu'il allait souvent aux expositions, mais rien dans sa manière d'en parler ne révélait qu'il eût jamais fait des tentatives personnelles. Et maintenant il dessinait des mains, des pieds, et parfois Mette elle-même quand elle se reposait. Et toujours il travaillait avec sa conscience habituelle, étudiait la chose de très près et dessinait à plusieurs reprises la même main dans les différentes positions ⁶ ».

Cet étonnement manifesté par Mette, en contradiction d'ailleurs avec sa propre déclaration citée plus haut, serait une excellente preuve de ce que Gauguin avait déjà eu l'occasion de s'exercer sérieusement au dessin. Il y a plus : Emil Gauguin, l'aîné de ses enfants, devenu ingénieur et mort en Floride il y a deux ans, écrivit en 1921 : « Je possède un portrait qu'il fit de ma mère dès 1873, l'année de leur mariage ⁷ ».

Enfin, on lit dans le catalogue établi en 1949 pour l'exposition du Centenaire de Gauguin à l'Orangerie par M. Jean Leymarie (page 10) : « L'exposition de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague a révélé l'an dernier les tout premiers essais de Gauguin entre 1871 et 1875. Toutefois c'est en 1875 que l'on situe traditionnellement ses débuts ».

Ces deux informations éclaircissent une situation sur laquelle la totale discrétion de Gauguin laissait planer un doute.

Peut-être Mette n'a-t-elle pas cru bon, en 1905, après la mort de Gauguin dans les circonstances que l'on sait, de dire toute la vérité, et a-t-elle prétendu avoir ignoré avant son mariage qu'il dessinait ou peignait, parce qu'elle commençait à se soucier du jugement que porteraient ses contemporains et la postérité sur sa conduite à l'égard de son mari.

S'il a vraiment fait un portrait de Mette en 1873, c'est certainement avant son mariage, qui est du 22 novembre — et s'attaquer à un portrait n'est pas le fait d'un débutant. On peut aisément concevoir qu'il ait continué, marié, les visites hebdomadaires qu'il avait accoutumé de faire à un atelier de peinture, mais que, fort empressé auprès de sa femme, il ait, chez lui, délaissé ses crayons et ses pinceaux. Puis, « quelques mois avant la naissance d'Emil », Mette fatiguée est obligée de se ménager et de se reposer ; Gauguin, bon époux, tient compagnie à sa femme et occupe ses loisirs forcés à dessiner. Quoi de plus naturel?

6. *Paul Gauguin, mon Père*, p. 41.

7. *Intimate Journals of Paul GAUGUIN* (traduction d'*Avant et Après*), VAN WYCK BROOKS, avec une préface par Emil GAUGUIN : "I have a drawing he made of my mother as early as 1873, the year of their marriage."

Si l'on a discuté l'activité artistique de Paul Gauguin tout au moins jusqu'à une date qui précède la première maternité de sa femme, il serait difficile de ne pas voir dans le grand nombre de toiles qu'il fit après la naissance d'Emil une véritable fièvre de travail. Son premier né, « blanc comme un cygne et fort comme Hercule », devint son modèle préféré. Il fut dessiné et peint sous tous les angles. Paul Gauguin, artiste, n'en était pas moins père.

Loin d'être transformé au point de devenir méconnaissable pour tous ceux qui l'avaient connu avant, Paul Gauguin semble avoir gardé son équilibre et son sang-froid quoiqu'étant la proie de trois passions — sa femme, son fils et son art. Comme par le passé, il continuait à s'adonner à son travail, avec un succès d'ailleurs grandissant; il entretenait de très bonnes relations avec sa famille adoptive, il ne vivait ni en sauvage ni en illuminé. Par ses visites dans les galeries et les expositions il agrandissait le cercle de ses amis et connaissances, particulièrement dans le monde des peintres dont il faisait maintenant partie.

Dans l'enceinte même de la banque Bertin, Paul Gauguin s'était fait une amitié qui avait des bases plus artistiques que financières. Il y connut Claude-Emile Schuffenecker, petit employé mais grand passionné d'art. Originaire de la Franche-Comté, parvenu à la rue Laffitte par ses propres moyens et après des débuts au Ministère des Finances, Schuffenecker était un garçon de petite taille, d'un abord infiniment sympathique, et dont le visage rond s'éc'airait de grands yeux francs et bons. Du point de vue caractère, ces deux hommes se situaient à deux pôles opposés et n'avaient en commun que leur amour de l'art; Schuffenecker, franchement admirateur de son aîné, devint bientôt son ombre dans les salles d'exposition, dans les ateliers et dans les champs. Il devint un confident et un frère. Il devint celui qu'il devait toujours rester, « ce bon Schuff ».

Il n'a pas été possible d'établir la date précise à laquelle Schuffenecker entra chez Bertin, s'il y précéda ou suivit Gauguin. Mais, étant donné qu'il naquit en décembre 1851, il est probable que s'il devança Gauguin dans la banque, ce fut de bien peu, et rien n'est moins sûr. Ses débuts y furent de toute façon plus modestes, ou son ascension moins rapide, car en 1874, il était aux appointements de 200 francs par mois. Nous savons par contre qu'il s'intéressait déjà au dessin; il avait en 1869, obtenu un diplôme d'une école de dessin parisienne⁸. Ceci explique que les deux jeunes gens aient de prime abord sympathisé.

L'année 1876 fut marquée par une date d'importance majeure dans la vie de Paul Gauguin. Le mois de mai vit le commencement officiel de sa vie artistique avec l'exposition au Salon de son *Sous-bois à Viroflay*⁹. L'année suivante il reçut pour cadeau de Noël une fille. Comblé, il lui fit don du prénom de sa mère, Aline.

8. Collection de Mme Jeanne Schuffenecker.

9. C'est dans le vestibule de ce Salon que Puvis de Chavanne déploya ses vastes visions projetées pour le Panthéon. Là Gauguin put étudier les méthodes de travail de ce maître, et lorsqu'il parla plus tard de ses « études d'après nature, cartons préparatoires, etc. », c'était en pleine connaissance de cause.

Plus tard, ce fut chez elle qu'il trouva de la compréhension, elle fut la seule à lui témoigner une tendresse qui lui fut douce. En retour, ce fut elle qu'il chérit par dessus tout. D'heureuses dispositions lui firent espérer qu'elle était l'héritière de son talent; mais elle emporta prématurément ce legs dans sa tombe.

La lettre ci-dessous, écrite de Paris en 1893, témoigne de l'amour qu'il lui portait, et de l'intimité confiante qui existait entre le père et la fille :

« Très chère Aline, Que te voilà grande, seize ans... je croyais même que c'était dix-sept ans, n'es-tu pas née le 25 décembre 1876? Tu ne t'en souviens pas, et pour cause; mais, moi, je te vis toute petite, bien calme, tu ouvris de beaux yeux bien clairs — telle tu es restée, je crois, pour toujours. Mademoiselle va au bal. — Sais-tu bien danser? j'espère que gracieusement OUI; et des jeunes messieurs te parlent beaucoup de moi de ton père. C'est en quelque sorte pour te faire la cour indirectement. — Te rappelles-tu il y a 3 ans quand tu me disais que tu serais ma femme; je souris quelquefois dans mon souvenir à ta naïve pensée.

« Tu me demandes si j'ai vendu beaucoup de tableaux : malheureusement non, sans cela, j'aurais eu beaucoup de plaisir à envoyer, pour être placés sur votre arbre de Noël quelques jolis objets agréables.

« Voyez-vous, mes pauvres enfants, il ne faut pas trop en vouloir à votre père si l'argent n'abonde pas dans la maison; un temps viendra où peut-être vous saurez quel est le meilleur en ce monde. Veux-tu, ma chère Aline, embrasser tous les enfants et ta mère en place du papa qui signe : Paul Gauguin ».

Telle est la lettre écrite par Gauguin, telle qu'on peut la lire à Paris à la bibliothèque Doucet. Il est regrettable qu'une faute de copie ait complètement dénaturé le sens de l'avant-dernier paragraphe et peut-être altéré le ton de la lettre tout entière, dans l'édition Grasset (1946), des lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis, recueillies par Malingue, où on lit : « Voyez-vous mes pauvres enfants, il ne faut pas trop en vouloir à votre père si l'argent n'abonde pas à la maison, un temps viendra où peut-être vous saurez *qu'il* est le meilleur en ce monde ».

Cette version est évidemment de nature à projeter sur le caractère de Gauguin une ombre fâcheuse, à le montrer sous le jour d'un personnage assez content de lui, tandis que la lettre exprime avec simplicité le chagrin d'un père incapable d'offrir des étrennes à ses enfants, et l'espoir qu'ils auront un jour le cœur assez bien placé pour comprendre qu'il est des richesses plus précieuses que l'argent.

Je dois à la vérité de signaler qu'une comparaison entre un certain nombre de lettres de Gauguin telles qu'elles apparaissent dans le livre de Malingue et les originaux ou leurs reproductions photographiques auxquels j'ai pu avoir accès m'a permis de constater de nombreuses erreurs de transcription, ainsi que quelques omissions impliquant parfois des paragraphes entiers.

La venue prochaine d'Aline motiva un déménagement pour les Gauguin, mais ce n'est pas le hasard qui les fit s'installer au printemps suivant au 74 de la rue des

Fourneaux. Là, il n'y avait qu'une cour à traverser pour gagner l'atelier d'un sculpteur du nom de Bouillot, et Gauguin dut la franchir souvent. Ce fut auprès de Bouillot qu'il acquit les principes de modelage et de la taille de la pierre, car jusqu'alors ses tentatives n'avaient pas dû dépasser de beaucoup le stade du canif manié adroitement par la main du marin.

Sous l'œil de Bouillot, Gauguin modela la tête de sa belle Mette et ensuite le sculpteur la tailla dans le marbre « avec Gauguin comme apprenti (fig. 19). Bientôt Gauguin taille lui-même le buste qu'il vient de faire de son fils Emil¹⁰ ».

Gauguin s'initia donc à ces deux techniques que comporte la sculpture : modelage et taille. Il devait utiliser la première pour la confection de son œuvre céramique, la seconde pour ses sculptures. Après la céramique, il ne retourna à la glaise qu'aux îles d'Océanie; malheureusement aucune de ses œuvres sculpturales ne fut envoyée en Europe et le dernier morceau de glaise pétri par les mains de l'artiste mais auquel il n'avait pas encore donné la vie, devint le premier monument érigé sur sa tombe¹¹.

Ce ne fut pas l'art adroit et un peu léché de Bouillot qui laissa sa marque sur Gauguin, car il semble n'avoir emporté de cet atelier qu'un bagage technique, et peut-être la conviction que trop de science mène à la facilité et trop de facilité à la médiocrité.

Pissarro était un familier de l'appartement de la rue des Fourneaux; il amenait avec lui Guillaumin ou d'autres membres de la « Société Anonyme des Artistes-Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc. ». Ils complotaient tard dans la nuit, non des desseins anarchistes si chers à l'ex-danois Pissarro, mais le triomphe de la révolution artistique et préparaient, au bénéfice de leur hôte, le siège du temple des Indépendants de la rue des Pyramides. Suivant l'exemple de son maître Pissarro, Gauguin avait épousé les théories des Impressionnistes d'alors; il désirait aussi partager l'affiche avec eux. Pissarro le soutenait mais il lui fallut obtenir l'appui des membres influents tels que Bracquemond et Degas pour surmonter la vive protestation élevée contre le prosélyte par Claude Monet. Ce dernier vivait alors très difficilement de son art et c'est d'un œil terne qu'il devait contempler l'entrée dans leur cercle du banquier-artiste.

Néanmoins, en 1880 Gauguin fut admis; Monet s'en alla. Le 12 juin, aigri, il disait à Taboureaux, de la *Vie Moderne* : « Je suis un impressionniste, mais je ne vois que rarement mes confrères, hommes ou femmes. La petite église est devenue une école banale qui ouvre ses portes au premier barbouilleur venu¹² ». Il est bien probable que cette épithète décochée à Gauguin provenait bien plus d'un ressentiment personnel que d'un jugement esthétique. Il y avait d'ailleurs d'autres motifs de différends dans l'enceinte des Impressionnistes. Une lettre de Degas à Bracquemond en

10. *Paul Gauguin, mon Père*, p. 44.

11. Sur ce bloc d'argile rouge, Tioka, son vieil ami marquisien, grava son nom et l'année de sa mort et le plaça sur sa tombe.

12. *La Vie moderne*, 12 juin 1880.



108 50 Auguste Rodin, Etude de nu. Copenhague, Glyptothèque Ny Carlsberg.

1880 témoigne d'un certain mécontentement : « Mon cher Bracquemond, A ouvrir le 1^{er} avril. Les affiches vont être posées demain ou lundi — elles sont en lettres rouges sur fond vert. Il y a eu avec Caillebotte grande lutte pour mettre les noms. J'ai dû lui céder et les laisser mettre. Quand donc cessera-t-on les *vedettes*? Mlle Cassatt et Mme Morisson ne voulant pas absolument être sur les affiches on a fait comme l'année passée et le nom de Mme Bracquemond n'y est pas. C'est idiot. Toutes les bonnes raisons et le goût ne font rien sur l'inertie des autres et l'entêtement de Caillebotte... L'année prochaine, par exemple, je m'arrangerai de façon à ce que cela ne continue pas. J'en suis désolé, humilié...¹³ ».

Ainsi, en lettres rouges sur fond vert, le nom de Gauguin flamboya pour la première fois en compagnie impressionniste en 1880. Cette participation se répéta les deux années suivantes. Il fut aussi présent à l'exposition de 1886, qui fut la dernière exposition impressionniste. Les germes de dissension parmi les artistes, déjà très visibles en 1880, amenèrent alors la dissolution de la Société Anonyme des Artistes-Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc.

Gauguin qui, pour sa première exposition, celle de 1876, avait réussi à accrocher une toile unique parmi plus de 4.000 œuvres, se faisait représenter en 1880, par sept toiles et un buste de marbre dans une compagnie très restreinte, il est vrai; mais lui, l'artiste à ses heures perdues, y tenait dignement sa place parmi des professionnels d'un certain renom. Les critiques d'art restaient cependant très indifférents à son égard, et Albert Wolff en particulier ne le jugeait pas digne d'être signalé à l'attention.

« En quittant les Mirlitons, j'ai été faire un tour à l'Exposition des Artistes qui se disent indépendants ou impressionnistes. Leur petit salon annuel est ouvert depuis le 1^{er} avril dans un entresol sans locataire de la rue des Pyramides. D'ailleurs je n'étais pas pressé de voir ces choses, où à côté de quelques esquisses pleines d'intérêt, on ne contemple que des toiles sans la moindre valeur, œuvres de fous qui prennent des cailloux pour des perles fines. Je fais exception pour M. Degas et Mme Berthe Morisot. Tout le reste ne vaut pas la peine d'être vu et encore moins d'être discuté. C'est la prétention dans la nullité... Pourquoi un homme comme Monsieur Degas, s'attarde-t-il dans cette agglomération de nullités? Pourquoi ne fait-il pas comme Manet qui a depuis longtemps déserté les Impressionnistes; il ne se souciait pas de traîner indéfiniment à sa suite la queue de cette école détestable...¹⁴ ».

A l'exposition de 1881, outre des tableaux qui ressemblaient beaucoup à ses envois de l'année précédente, il présenta une toile intitulée *Etude de nu* qui déchaîna l'enthousiasme du critique Huysmans (fig. 20) : ... cette année, écrit-il, « Monsieur Gauguin se présente avec une toile bien à lui, une toile qui révèle un incon-

13. Lettre inédite de Degas à Bracquemond, 13 mai 1879, Collection Marcel Guérin, 8957, Département des Manuscrits, Bibliothèque Nationale.

14. *Le Figaro*, 9 avril 1880.

testable tempérament de peintre moderne. Elle porte ce titre : *Etude de nu*. C'est, au premier plan, une femme vue de profil, assise sur un divan, en train de raccommoder sa chemise ; derrière elle, le parquet fuit, tendu d'un tapis violacé, jusqu'au dernier plan qu'arrête le bas entrevu d'un rideau d'algérienne ¹⁵ ».

Ce fut notamment aux dépens de Courbet qu'Huysmans jugea si favorablement le nu de Gauguin, et pourtant le souvenir d'une très belle toile du Maître, le nu de la collection Arosa, fut certainement présent à l'esprit du peintre pendant l'exécution. Huysmans, qui ne voit dans cette toile qu'un extraordinaire réalisme, poursuit : « Je ne crains pas d'affirmer que parmi les peintres contemporains qui ont travaillé le nu, aucun n'a encore donné une note aussi véhémement dans le réel ; et je n'excepte pas de ces peintres Courbet, dont la femme au perroquet est aussi peu vraie comme ordonnance et comme chair que la femme couchée de Lefebvre, où la Vénus à la crème de Cabanel ».

Gauguin ne désavouait certainement pas cette critique de Cabanel ; il est peu probable qu'il ait souscrit à l'appréciation sévère sur Courbet, et il dut certainement protester, tout au moins dans son for intérieur, contre ce brevet de réalisme — dont il eut toujours la phobie — que lui décernait Huysmans : « Ici rien de semblable ; c'est une fille de nos jours, et une fille qui ne pose pas pour la galerie, qui n'est ni lascive ni minaudière, qui s'occupe tout bonnement de reprendre ses nippes ».

Cette fille, c'est Justine, au service des Gauguin — un ancien modèle de Delacroix d'ailleurs — et on peut bien imaginer que Mette, toujours pratique, ait suggéré que la bonne s'occupât au raccommodeage pour que ces heures de pose qu'elle payait ne fussent pas entièrement perdues.

Non, la valeur de cette toile ne réside pas dans son prétendu réalisme, mais dans le remarquable assemblage des couleurs et des choses d'où résulte une composition infiniment décorative. Cette fille nue est chaste, mais c'est justement parce qu'elle échappe au réalisme. Elle s'abstrait parce que retirée en elle-même, indifférente à celui qui la peint comme à tous ceux qui la regardent. L'innocence réside dans l'esprit de l'œuvre et dans l'esprit de celui qui l'a peinte.

Lorsque Huysmans s'exclame : « Ah, la femme nue, qui l'a peinte superbe et réelle sans arrangements prémédités, sans falsifications de traits et de chairs ? Qui a fait voir dans une femme déshabillée, la nationalité et l'époque auxquelles elle appartient, la condition qu'elle occupe, l'état intact ou défloré de son corps ? », à notre avis il se trompe totalement sur l'intention et l'ambition de Gauguin en matière d'art, même du Gauguin de cette époque. A-t-il cherché à révéler l'état social ou la moralité de cette femme en la peignant ? A-t-il vu en elle une femme « déshabillée » ? Le qualificatif est particulièrement impropre : déshabillée, elle aurait eu cette lascivité qu'Huysmans se félicitait de ne pas y voir. Nue, elle n'était qu'une femme parmi les autres, une simple créature humaine, candide et désarmée devant notre regard, sans

15. *Art moderne*, 1883.

défense et sans prétention. C'est pour cela et non pour les raisons imaginées par Huysmans que ce premier nu est pur. Déjà Gauguin cherchait non à singulariser celle qui l'inspirait, mais à l'universaliser, à peindre en elle la Femme.

Dans *le Figaro*, M. A. Wolff, une fois de plus, ne daigne pas faire mention de Gauguin :

« Renoir ou Claude Monet, Sisley, Caillebotte, ou Pissarro c'est la même note; ce qu'il y a de particulièrement curieux chez les Indépendants, c'est qu'ils sont aussi routiniers que les peintres qui ne sont pas de leur confrérie. Qui a vu un tableau d'Indépendant les a tous vus, ces ouvrages sont signés de noms différents mais ils semblent sortir de la même usine ¹⁶ ».

URSULA FRANCES MARKS-VANDENBROUCKE.

RÉSUMÉ : *Gauguin—Its origins and artistic formation.* This article, taken from a thesis maintained by the author at the Sorbonne, is a study on the artist's family and the milieu in which Gauguin spent his youth.

CHAPTER I: *The maternal grandfather: André Chazal.* A dramatic incident, not known to the painter's historians, took place between the maternal grandparents: André Chazal attempted to kill his wife, from whom he was separated, in order to remove her influence over his children. The guilt of André Chazal is much diminished when we know that his wife, Flora Tristan, not only led a life that was far from irreproachable but also behaved towards him in a way which partly explains his action. At all events, André Chazal, a painter of a certain talent, was sentenced for this crime, his name forgotten and his work attributed to his brother, Antoine. Now that we are in a position to re-attribute this work to him and to recognize his talent, we may well be justified in believing that the artistic bent of his grandson, Gauguin, was partly inherited.

CHAPTER II: *Flora Tristan, his maternal grandmother.* The daughter of Don Mariano de Tristan Mosoco, the elder son of a noble Spanish family settled in Peru, and of Marie-Pierre Loustray, Flora Tristan had a very chequered career. Her father who, according to a letter written by Bolivar, seemed to have been a passionate admirer of Nature, died young, and Flora went through difficult times from her youth. Beautiful and passionate, she was, even according to her grandson, Paul Gauguin, "a curious character of a woman".

CHAPTER III: *Gauguin's Youth.* Obligated to go into exile for political reasons, Clovis Gauguin left his wife, Aline, for Peru, doubtless because of the presence

16. *Le Figaro*, 2 mars 1881.

there of members of the Tristan family, relatives of his wife. It is, then, in this colourful country that Paul Gauguin spent five of the first years of his life. Returning to France at the age of seven, after the death of his father, Paul had a good education, later joining the Navy as a cabin-boy, and it was in this career that his character—so personal and so proud—was to mature over the following five years.

CHAPTER IV: *The Artistic influences, Arosa.* When he became an orphan, Gauguin had as his guardian Gustave Arosa, a discriminating lover of Art. Thanks to the catalogue for the sale of his modern paintings, we know paintings he had in his collection which may have had some influence on Gauguin's artistic formation: among others were Delacroix, Corot, Courbert, Daumier, Jongkind and Pissarro. Gustave Arosa was also a keen photographer, who experimented in reproducing photographically the paintings in his collection. He was a friend of the celebrated Nadar, around whom so many painters gathered, and the circle of his guardian's acquaintances no doubt enabled Gauguin to meet a number of interesting personalities.

CHAPTER V: *The career of the stockbroker painter.* Over and above the artistic culture which he gave his ward, Arosa provided Paul with a career in the Bertin bank. This position, which for twelve years was to be as remunerative as it was brilliant, enabled him in 1873 to marry Mette Gad. The latter, according to her own account, was ignorant, at the time of her marriage, of the hidden artistic leanings of this "stockbroker". In reality this seems surprising, for Gauguin had already done some painting and drawing, and his activity in this domaine increased steadily from then on until the year 1876, when his official career as a painter began, with the hanging at the Salon of his *Sous-bois à Viroflay*.

GAUGUIN ET LE DANEMARK

A JOHN REWALD

« JE hais le Danemark », écrit Gauguin, quelques mois avant sa mort, dans le cynique résumé de sa vie qu'il intitula : *Avant et Après*¹. « Je hais profondément le Danemark, son climat, ses habitants » et, plus loin, il répète encore : « Je hais les Danois ! »

Cette haine inextinguible peut se rapporter à des événements qui s'étaient passés presque 20 ans auparavant pendant le séjour de Gauguin à Copenhague. Malgré tout ce qui a été écrit sur ces événements et leur importance dans la destinée de Gauguin, l'affaire n'a, jusqu'ici, jamais été traitée à fond². Comme il s'agit d'un point critique de sa vie, il est important d'en éclairer autant que possible tous les détails et que des méprises dues à une connaissance incomplète des faits soient expliquées.

Degas, qui fut un des rares artistes ayant, dès le début, suivi Gauguin avec intérêt, expliqua un jour à des jeunes gens sa conduite par une comparaison avec la fable de La Fontaine : *le Chien et le Loup*. Gauguin est le loup, tenté par la description de l'agréable vie du chien bien nourri. Mais quand il découvre sur le pelage du chien la marque du collier, il prend vivement la fuite. Dans l'aimable embonpoint danois, Gauguin découvrit les marques faites par la laisse du chien et comprit que la liberté était pour lui le plus cher de tous les biens.

Gauguin avait débuté, on le sait, en 1876, en exposant au Salon un tableau qui n'avait pas passé tout à fait inaperçu puisque le critique d'art Charles Yriarte l'avait remarqué et, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, avait signalé « M. Paul Gauguin qui, je le crois, expose pour la première fois et nous fait de bonnes promesses ». L'année suivante il avait fait la connaissance d'un critique d'art danois Karl Madsen, plus tard Directeur du Musée des Beaux-Arts à Copenhague.

Dans la maison du peintre norvégien Frits Thaulow, qui avait épousé en 1874 la sœur de Mette Gauguin, née Gad, il devait rencontrer beaucoup d'artistes scandinaves. Le peintre Erik Werenskiöld, Norvégien lui aussi, dit dans une lettre inédite du 13 décembre 1882 (à la Bibliothèque d'Oslo) qu'il avait vu chez les Thaulow la sœur de la maîtresse de maison — « qui a épousé un peintre français (c'est en même temps un homme d'affaires) ». C'est la première fois qu'un peintre scandinave ait fait allusion à Gauguin. Chez les Thaulow il avait également fait la connaissance du fameux peintre suédois Ernst Josephson, dont il avait fait le portrait, malheureusement inconnu aujourd'hui.

1. *Avant et Après*, édition fac-similaire, p. 145 s.

2. Comp. *Burlington Magazine*, March 1956, p. 84s. (Denys Sutton.)

Dans ses lettres non encore publiées à Pissarro³, déjà à la fin de 1881, Gauguin commence à exprimer son vif désir de se retirer des affaires qui, en raison de la crise économique, vont de plus en plus mal. Un riche négociant danois, qu'il ne nomme malheureusement pas, lui a acheté un grand tableau et l'a emporté au Danemark où, pense naïvement Gauguin, « il défendra l'impressionnisme devant ses compatriotes ». Il sent qu'il n'a plus la force de se partager entre la vie pratique et l'art. Et cela le peine de rester un amateur, un « peintre du dimanche » ; il aspire au moment où il pourra se consacrer complètement à la peinture.

Au cours de l'hiver 1882-1883, Pissarro quitte Pontoise et s'installe à Osny où Gauguin le visite et peint avec lui⁴. Le grand tableau d'une rue de village par temps gris, daté de 1883 (fig. 6), qui appartient à la Glyptothèque Ny Carlsberg, n'a pas été, comme supposé autrefois, peint en Bretagne ou en Normandie, mais provient vraisemblablement d'Osny, où Gauguin passa en 1883 ses vacances chez Pissarro.

À l'automne de la même année, il est d'humeur sombre et confie à Pissarro qu'en janvier il aura la charge d'un nouvel enfant⁵, et qu'il se trouve sans situation. Il en cherche en vain une nouvelle : partout on lui répond qu'en raison de la crise économique, on doit réduire le personnel. C'est pourquoi il s'est résolu à essayer d'entrer en relation avec un marchand de tableaux pour vendre, si possible, quelques-unes de ses toiles, peintes jusque-là pour son plaisir. Il y a nécessité pour lui de gagner ainsi quelque argent, car il a la charge d'une grande famille et « sa femme s'accommode mal de la pauvreté⁶ ».

Au début de janvier 1884, il va s'installer à Rouen où il a loué une maison pour un an, et où il espère se débrouiller mieux qu'à Paris⁷. Sa femme, nerveuse et déprimée, s'effrayait de l'avenir. Au cours de trois ou quatre mois, les réserves de Gauguin étaient épuisées et ses efforts pour vendre ses tableaux étaient restés vains. C'est alors que, grâce à son beau-frère, le peintre norvégien Frits Thaulow, il fut invité à prendre part à une exposition en Norvège et respira soulagé, s'imaginant, avec son optimisme habituel, que cela lui porterait chance. Il raconte à Pissarro qu'il envoie deux tableaux et deux aquarelles ou pastels à cette exposition norvégienne, et l'exhorte à en faire autant, ajoutant qu'en Norvège une famille peut vivre largement pour 5.000 fr. et que la nature y est très belle. C'est certainement cette exposition de Christiania (aujourd'hui Oslo) qui a créé l'erreur, quant à la date de la première exposition de Gauguin à Copenhague⁸.

Dans une lettre des premiers jours d'août 1884, Gauguin raconte que sa femme vient de partir au Danemark, avec la petite Aline et le cadet des garçons, à bord d'un bateau danois appartenant à son cousin ; lui-même reste à Rouen avec les

3. M. John Rewald m'a aimablement autorisé à employer ces lettres dont une édition danoise est en préparation.

4. Edition de John Rewald des lettres de Pissarro à son fils (Camille PISSARRO : *Lettres à son fils Lucien*, Paris 1950). Lettre non publiée de Gauguin à Pissarro, 8/12 1882.

5. Lettre non publiée de Gauguin à Pissarro, automne 1883.

6. Lettre non publiée de Gauguin à Pissarro, 11/10 1883.

7. Lettres non publiées de Gauguin à Pissarro 1883-1884. Comp. *Lettres de Pissarro*, p. 65.

8. Lettre non publiée de Gauguin à Pissarro, Rouen, été 1884. Le critique d'art danois Carl V. Petersen a prétendu que cette exposition avait eu lieu en 1883 déjà. Comp. Dictionnaire de Weilbach (Copenhague, 1947), p. 363.

deux autres garçons et la bonne. Le voyage devait durer environ deux mois pendant lesquels il espérait économiser suffisamment pour rétablir la situation économique de la famille. Les difficultés l'avaient contraint à vendre son assurance sur la vie à la moitié de sa valeur. Plus tard, il écrit qu'on vient de décider que sa femme restera au Danemark pour y gagner sa vie en enseignant le français. Si elle réussit à gagner suffisamment, lui-même ira la rejoindre dans six mois avec Emile et Jean. Mais quelques mois plus tard, il annonce qu'il a décidé de partir probablement déjà en décembre. Il a repris une agence de représentation sur commission d'une grande firme de Roubaix, et espère ainsi pouvoir nourrir sa famille et avoir le temps de peindre.

Déjà au début de décembre, Gauguin arrive à Copenhague, qui lui semble « extrêmement pittoresque ». Il faisait 10 degrés de froid et on circulait en traîneaux dans les rues couvertes de neige. Il trouva immédiatement des motifs très beaux et caractéristiques, mais sa critique s'était déjà éveillée contre ce milieu nouveau, provincial et réactionnaire. Il découvre qu'au Danemark il est à la fois très facile et très difficile de devenir un peintre important — facile, car le goût est si mauvais qu'on peut briller facilement, difficile, car tout ce qui n'est pas empreint du caractère national danois est traduit comme manque de tact. Il décrit les foyers danois avec leur salon de noyer poli ; leurs bouquets de plantes séchées disposées avec grand art, leurs appuie-tête sur les fauteuils et leurs photos de famille, encadrées de lierre, sur les murs... Les Danois sont mesquins, faux, et terriblement bornés : un enfant de deux ans ne doit pas faire pipi dans la rue ; « l'union libre » est rigoureusement proscrite, mais les fiancés ont le droit de faire tout ce qu'ils veulent. Les jeunes artistes danois en sont encore à copier de Nittis et « le grand » Bastien-Lepage : le peintre danois Kroyer lui a dit que ces deux artistes ont parachevé l'œuvre des impressionnistes !

Gauguin commença immédiatement à vendre les bâches et les couvertures de chevaux de la maison Dillies et Cie. Grâce aux relations de sa femme, il entra en contact avec l'Arsenal, le Service sanitaire et la Direction des chemins de fer⁹. Mais

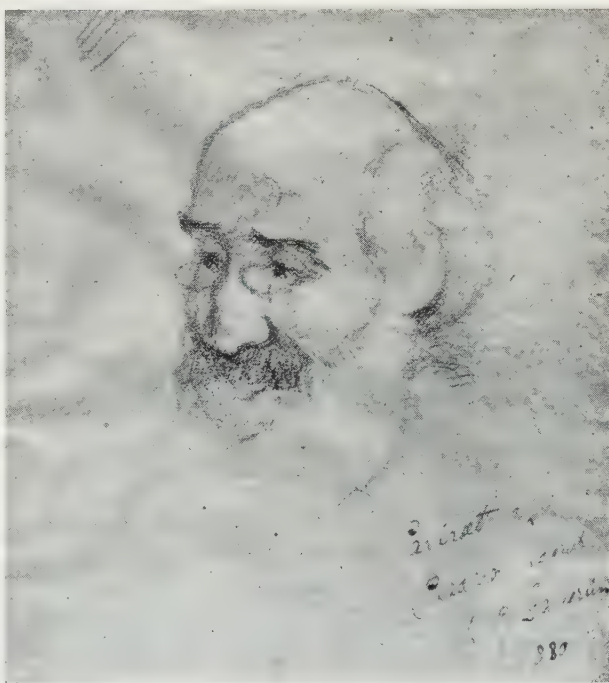


FIG 1. — PAUL GAUGUIN. — Portrait de Pissarro.
Dessin, crayon, 1880. Coll. part.

9. Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis. Editées par Maurice Malingue, Paris, 1946. Comp. Archives nationales, Copenhague : Lettres du Ministère de la Marine, 1885 A, n° 155. 25/2 1885, n° 155, ainsi que 26/2 1885. N° 480, 2 épreuves. Arsenal.

les résultats étaient très modestes. Par la famille Thaulow et Carl Munthe de Morgenstjerne, dont il ne put jamais réussir à épeler le nom, il entra en relations avec des cercles d'affaires norvégiens, sans qu'il semble en être résulté grande chance pour lui. Tout cela le remplissait d'amertume et de révolte. L'hiver danois lui montrait son plus désagréable visage et n'a-t-il pas dû souvent frissonner en considérant les ruines gigantesques et noires de fumée du château de Christiansborg nouvellement incendié qui dominaient alors tout le centre de la ville, comme un symbole sinistre?

Aussi vite que ce fut possible, il alla s'installer avec sa famille dans le nouveau quartier de Gammel Kongevej. Le bulletin de recensement du 1^{er} février 1885 montre



FIG. 2. — P. GAUGUIN. — Portrait de Clovis Gauguin, dormant.
Fusain, 10×9,5 cm, 1879. Coll. part., Copenhague.

qu'il y avait loué un appartement de sept pièces avec cuisine à part pour un loyer semestriel de 400 couronnes. L'appartement donnait sur la rue, au rez-de-chaussée à droite. Lui-même est porté sur le bulletin comme représentant de commerce et non comme artiste peintre¹⁰. A la fin d'avril il déménageait pourtant encore, cette fois pour Norregade 51¹¹.

Le point obscur, dans le séjour de Gauguin à Copenhague, qu'il s'agit d'abord d'éclaircir est celui-ci : y a-t-il exposé ses tableaux et, dans l'affirmative, où et quand? Malgré tous les efforts, on n'est pas parvenu jusqu'ici à une certitude absolue, et pourtant, comme si souvent, la solution est simple.

En 1903, Gauguin écrivit, dans *Avant et Après*, ce qui suit¹² : « On

me fit autrefois à Copenhague une singulière niche. Moi qui ne demandait rien, je fus vivement engagé et invité par un Monsieur au nom d'un cercle d'art à exposer mes œuvres dans une salle « ad hoc ». Je me laisse faire. Le jour de l'ouverture, je me dispose l'après-midi seulement à aller jeter un coup d'œil et quel fût mon étonnement lorsqu'arrivé on me dit que l'Exposition avait été fermée d'office à midi.

« Inutile de chercher un renseignement quelconque; de toutes parts bouche close.

10. Copenhague, Archives nationales. Bulletin de recensement du 1^{er} février 1885. Gl. Kongevej 105. Rez-de-chaussée sur la rue, à dr. : Paul-Henri-Eugène Gauguin (36 ans). Mette Sofie Gad (34). Emil (10). Clovis Henri (5). Jean René (3). Paul Rollon (1). Louise Jensine Jensen (21), domestique. La fille Aline se trouvait alors chez la famille de sa mère en Norvège.

11. MALINGUE, *Lettres*, etc., p. 60.

12. *Avant et Après*, pp. 144-145.

Je ne fis qu'un saut chez le Monsieur important qui m'avait invité. Le Monsieur était, dit la domestique, parti pour la campagne et ne rentrerait pas de sitôt.

« Comme on le voit, le Danemark est un charmant pays. »



Dix ans plus tôt, un journal de Copenhague avait signalé cet épisode dans un article sur Gauguin. « Il avait apporté ici une partie de ses tableaux qui furent exposés à la Société des Amis de l'Art. Ils firent scandale et, deux jours après l'ouverture de l'exposition, la Direction de la Société la fit fermer. Révolté de cette offense inouïe, Gauguin quitta — « l'Exposition libre » vient de lui donner une réparation — notre ville...¹³. » Nous nous approchons du véritable événement dans une lettre que Gauguin écrivit de Copenhague à son ami Schuffenecker, le 24 mai 1885¹⁴. Il y dit :

« J'ai fait ici une exposition de mes œuvres, je vous raconterai un jour comment au bout de cinq jours on a fait fermer l'exposition, par ordre académique, comment des articles sérieux et en ma faveur ont été arrêtés dans les journaux. Toutes les basses intrigues ! Tout le vieux clan académique a tremblé comme s'il s'agissait d'un Rochefort dans l'art. C'est flatteur pour un artiste, mais désastreux comme effet. A Copenhague, je suis obligé de faire faire un cadre par un menuisier ; les encadreurs perdraient leur clientèle s'ils travaillaient pour moi, et cela au XIX^e siècle ! »

Dans une lettre, non datée, et à peu près de la même époque, adressée à Pissarro, il exprime son profond dégoût pour ce qui se passe au Danemark et répète l'histoire de la défense faite par l'Académie aux encadreurs et marchands d'art de traiter avec lui ; mais il ne mentionne rien de l'exposition.

Il est certain qu'il y a dans tout cela une bonne part d'exagération, compréhensible dans l'état d'excitation nerveuse de Gauguin. Comme les archives de la Société des Amis de l'Art de ces années n'ont pas été conservées, qu'aucune mention de



FIG. 3. — P. GAUGUIN. — Portrait de Clovis Gauguin.
Crayon, 16×20 cm. Coll. part., Copenhague.

13. *Politiken*, 26/3 1893.

14. Publiée par M. Malingue. Comparer lettre non publiée en possession privée. Date : 17 mai 1885.



FIG. 4. — P. GAUGUIN. — Portrait de Jean Gauguin.
Crayon, sanguine et sépia, 12×12 cm. Coll. part., Copenhague.

l'Exposition n'a été faite dans les journaux et qu'aucune lettre de cette époque ne mentionne l'affaire, on ne peut savoir à quel degré la présentation des faits donnée par Gauguin est juste. Une intervention de l'Académie doit être considérée comme inimaginable. Toute tentative de sa part dans ce but aurait déclenché une tempête dans la presse radicale où, justement, le critique d'art Karl Madsen, dans son annonce de l'exposition de printemps à Charlottenborg, avait adressé ce salut à l'Académie : « Aucun homme sensible à l'art ne peut à l'avenir avoir le moindre vestige de respect pour la fausse autorité de ce sinistre cadavre !¹⁵ »

A l'Assemblée générale de la Société des Amis de l'Art, en mars 1885, Kroyer avait prétendu « que la tâche principale de la Société était de soutenir les efforts du jeune art¹⁶ ». On pouvait donc penser que c'était lui qui avait pris l'initiative d'inviter Gauguin à exposer, d'autant plus qu'ils se connaissaient déjà¹⁷. En février et en mars, la Société avait eu, l'une après l'autre, deux grandes expositions de la Collection privée du brasseur Carl Jacobsen, de peintures françaises et danoises qui furent longuement mentionnées dans la presse quotidienne¹⁸. A partir d'avril on passa à de petites expositions d'une durée ordinaire de cinq à six jours. Elles changeaient volontiers le jeudi et communication en était régulièrement faite aux journaux. En avril 1885, on avait d'abord une exposition du paysagiste Hans Fischer, ensuite des œuvres de Viggo Pedersen à partir de 1875 et jusqu'aux dernières années, et enfin une exposition de photographies d'œuvres classiques avec un paysage de P. C. Skovgaard de 1842¹⁹. Le mercredi 29 avril paraissait la communication suivante :

« *Société des Amis de l'Art*. Jeudi soir, 30 avril, il n'y a pas de séance. Vendredi, le 1^{er} mai, de 11 h. à 3 h. et les jours suivants, des œuvres de M. Gauguin, de Paris, seront exposées²⁰. » Six jours après, cette exposition fut remplacée par une

15. *Politiken*, 26/4 1885.

16. *Politiken*, 29/3 1885.

17. Lettre non publiée de Gauguin à Pissarro, déc. 1884.

18. Par ex. : *Nationaltidende*, 25/2 et 20/3 1885. *Politiken*, 25/3 1885.

19. *Nationaltidende*, 13/4, 18/4 et 25/4 1885.

20. *Nationaltidende*, 29/4 1885. *Comp. Berl. Tid.*, 29/4, *Dagbladet*, 30/4, *Dagstelegraphen*, 30/4, *Morgenbladet*, 1/5 1885.



FIG. 5. — P. GAUGUIN. — « Le Moulin de la Reine ». Démoli en 1895. Parc d'Oestervold, Copenhague
Peint en 1885 pendant le séjour de Gauguin à Copenhague. 92,5×73,4 cm
Signé : « P. Gauguin 85 ». Glyptothèque Ny Carlsberg.

nouvelle composée de peintures et d'aquarelles du Professeur Gude et d'un dessin de Alb. Edelfeld. Avec cette séance, les réunions semainières cessèrent²¹. Cependant d'une manière particulièrement frappante, tous les critiques gardèrent un silence total sur l'exposition de Gauguin. Seul, l'un d'eux, le sculpteur Carl Hartmann disait en mentionnant l'exposition suivante :

« La Société des Amis de l'Art a exposé ces jours-ci quelques peintures et aquarelles du peintre norvégien bien connu Hans Gude, et ces œuvres valaient la peine d'être connues ; elles exerçaient surtout une action bienfaisante après l'exposition, tout autre qu'heureuse, des travaux de M. Gauguin, exposés la semaine passée pour les membres... »²².

C'est tout. Cette remarque méprisante terminait la première présentation publique de Gauguin au Danemark.

L'affaire est donc maintenant pleinement éclaircie. Certainement, par l'intermédiaire de Kroyer, Gauguin a reçu l'invitation d'exposer pendant une semaine à la Société des Amis de l'Art, du 1^{er} au 6 mai 1885. Irrité par l'extrême froideur de l'accueil, son imagination surexcitée lui a représenté toutes sortes d'intrigues souterraines. En raison du silence de la presse, nous ignorons malheureusement quels tableaux avaient été exposés.

On peut s'étonner que le critique de *Politiken*, Karl Madsen, se soit tu aussi. C'est sans doute tout simplement parce que l'exposition ne lui avait pas plu. Déjà en 1882, en partie soutenu par un article du peintre norvégien Erik Werenskiöld, dans *Nyt Tidsskrift*, il avait essayé d'amener le public à une meilleure compréhension de l'impressionnisme²³. Il commençait en disant que « si on veut expliquer l'impressionnisme, on est obligé de le défendre » et il fait valoir qu'en France une quantité de gens distingués, comme par exemple Duranty, rédacteur de la *Gazette des Beaux-Arts*, Alphonse Daudet, les frères Coquelin, etc., s'intéressent à ces peintres et achètent leurs œuvres. Il souligne Manet, qui n'expose jamais avec les autres, « l'excellent Degas », Claude Monet, Pissarro, etc. Mais il prend distance des « nullités qui donnent de terribles caricatures des buts et des moyens de cet art », il parle de « folies furieuses et d'excès déments : paysages à arbres rouges et herbe bleue, et absurdes figures humaines avec d'aussi impossibles couleurs ». Il a certainement classé Gauguin parmi ces nullités et a sans doute préféré se taire.

Etant donné tout ceci, il n'est pas difficile de se représenter la réaction de l'indolent et provincial public danois devant les tableaux de Gauguin. La petite esquisse suivante, intitulée *l'Exposition à l'heure de l'Apéritif*, qu'on peut lire dans le *Politiken* du 9 avril 1885, donne un excellent instantané de l'époque « fin de siècle » au Danemark :

21. *Nationaltidende*, 6/5 1885.

22. *Nationaltidende*, 9/5 1885.

23. *Dagsavisen*, 22/10 et 23/10 1882. Erik WERENSKIÖLD dans *Nyt Tidsskrift*, éd. par J. E. Sars et Olaf Skavlan. I, *Chria*, 1882, p. 229 s. Déjà avant, Georg BRANDÈS avait écrit sur « l'art japonais et l'art impressionniste » : voir *Œuvres complètes*, XIV, Kbh. 1904, p. 393 s.



FIG. 6. — Rue de village, Osny, 1883. Huile sur toile, 76,5×101 cm.
Signé : « P. Gauguin 1883 ». Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague.

« C'est seulement entre 2 et 4 que l'exposition s'anime. Il y a foule alors de jeunes dames et de jeunes messieurs, les mêmes qui, autrement, se promènent à cette heure à Ostergade. Car la « route », d'après une vieille coutume, s'allonge jusqu'à l'exposition où, dans la lumière adoucie tombant d'en haut, les nouvelles toilettes se font seulement réellement valoir. Les vastes canapés verts et rouges sous des branches de lierre sont toujours garnis de dames qui se reposent ; on est installé si agréablement dans l'épais velours sombre sur lequel repose si joliment une petite main blanche. Appuyez la tête sur le doux dossier et regardez tous ces gens élégants qui défilent ; c'est presque aussi charmant que d'être assis chez *Otto* devant un chou à la crème et de regarder le fourmillement de la rue ; il n'y a évidemment là aucun chou à la crème, mais il y a des peintures sur les murs dont il ne faut pas faire fi ; elles ornent si bien et forment un fond beaucoup plus flatteur que les vitrines des boutiques... »



Après sa défaite à la Société des Amis de l'Art, et en raison de toute l'atmosphère



FIG. 7. — P. GAUGUIN. — Madame Ingeborg Thaulow, née Gad. Belle-sœur de Gauguin. Dessin à l'encre. 5×6,2 cm, 1875-80. Coll. part., Copenhague.

des dessins, surtout faits d'après ses enfants, c'est tout. Il raconte à Pissarro qu'il n'a pas le moyen d'acheter des couleurs et qu'en outre les couleurs allemandes qu'on trouve au Danemark sont affreuses. Un tableau représentant des patineurs doit être en possession privée américaine. Au printemps, au plus tôt à la fin d'avril ou au commencement de mai, quand tout commence à verdier, il peint quelques tableaux des parcs de la ville. Le plus important était un motif du Parc de l'Est, avec le Moulin de la Reine (fig. 5) sur le bastion de Rosenkrands, qui appartient à la Glyptothèque Ny Carlsberg²⁵. *Le Moulin de la Reine* était le dernier des vieux moulins des remparts; il se trouvait où se trouve maintenant l'Ecole de Nyboder et ne fut détruit qu'en 1895²⁶. Il peignit ce tableau en plein air et pensait lui-même avoir fait des progrès au regard des tableaux qu'il avait exécutés à Rouen. Sans changer de méthode, il obtenait plus de souplesse, de clarté et de lumière, en particulier dans les tons froids du ciel, dans la verdure et

ennemie qui l'entourait, le séjour au Danemark devint insupportable à Gauguin. Au mois de mai, il écrit à Pissarro que dans deux mois au plus tard, s'il ne s'est pas pendu, il sera de retour à Paris où il se débrouillera comme ouvrier ou vagabond; n'importe quoi plutôt que de rester dans ce pays étranger où tout le monde est contre lui.

Par des motifs faciles à comprendre, il n'avait pas pu peindre beaucoup au Danemark, une vingtaine de tableaux tout au plus. Un autoportrait, peint pendant l'hiver, dans le grenier qu'il employait faute d'atelier²⁴, quelques études de paysages et



FIG. 8. — P. GAUGUIN. — Madame Ingeborg Thaulow, née Gad. Belle-sœur de Gauguin. Bois, 15×12 cm, 1875-80. Signé « P. G. ». Coll. part., Copenhague.

24. En Suisse. Exposé : Europaeische Meister 1790-1910. Winterthur, juin-juillet 1955, Cat. n° 89, pl. XXIV.

25. Glyptothèque Ny Carlsberg, Cat. n° 901 A. Exp. Gauguin. Glyp. 1948, Cat. n° 27.

26. Gracieusement communiqué par le Musée de la Ville de Copenhague.

dans le sol. L'art danois ne lui inspirait que mépris. Les rares peintres, parmi les jeunes, qui s'intéressaient à lui essayaient de copier ses tableaux sans véritablement les comprendre. Dans une lettre à Schuffenecker du 17 mai 1885²⁷ il dit :

« Ici c'est comme partout; je rencontre des peintres qui disent qu'ils ne voient pas la nature comme nous, ce qui ne les empêche pas de nous consulter. J'en ai surpris un l'autre jour en train de faire un tableau pour l'exposition avec un tableau à moi qu'il m'a emprunté, qu'il ne comprend pas il est vrai (dit-il). Vous voyez d'ici des couleurs impressionnistes avec un dessin d'école. »

Il ne peut guère être question ici que de Th. Philipsen, au sujet de qui Karl Madsen a raconté qu'il avait un tableau de Gauguin qu'il comparait constamment aux siens propres²⁸.

En juin ou au plus tard juillet 1885, Gauguin quitta Copenhague avec son fils préféré, Clovis, et rentra à Paris. Une lettre, malheureusement non datée, à Pissarro annonce qu'il est revenu et qu'il habite chez Schuffenecker, 29, rue Boulard²⁹. La première des lettres qu'il avait envoyées à Mette, après la séparation, est datée du 9 août 1885³⁰. Voici une autre lettre de l'année suivante qui n'a pas encore été publiée³¹ :

« 15 Août 1886.

« Ma chère Mette,

« Je vois par ta lettre que tu es toujours la même, peu soucieuse du lendemain et inconséquente. Pour un peu de souffrance tu vas conserver une maladie qui arrêtée au début ne serait pas grand-chose. Il me semble que tu t'emballes dans ton discours concernant ton amitié pour moi et surtout ce *malgré tout* est un peu intempestif. Est-ce que depuis notre mariage j'ai été méchant, mauvais mari, etc. J'avoue que je n'avale pas cette pilule trop dure à digérer pour mon estomac. Abandonnons toutes récriminations. J'ai enterré le passé et loin de moi est la pensée d'être méchant pas plus que je ne désire être gentil. Mon cœur est aussi sec que la table et maintenant que je suis endurci contre l'adversité je ne pense qu'au travail, à mon art. C'est encore la seule chose qui ne nous trahit pas : dieu merci je progresse tous les jours et viendra bien un jour où je pourrai en jouir. Quand? enfin j'ai toujours au présent des satisfactions morales attendu que je fais ici, à Pont-Aven, la pluie et le beau temps. Tous les artistes me craignent et m'aiment : pas un ne résiste à mes convictions et il est même comique de voir Hagborg et C^{ie} me demander des conseils, craignant mes critiques, tandis qu'ils ne contestent jamais ce que je fais. Si

27. Comp. note 14.

28. Karl MADSEN : *Theodor Philipsen*, dans : *Af Dagens Kronike*, rédigée par Peter NANSEN. Août, sept. 1889.

29. De Gauguin à Pissarro, été 1885. « Je suis revenu à Paris tout seul (*sic*). Impossible de tenir la tempête en Danemark. »

30. MALINGUE, *Lettres*, etc., p. 64.

31. Copenhague. Bibl. royale. Collection d'autographes de Peter Nansen. Nouv. collection de Lettres.

je te parle peinture c'est que tu me demandes dans ta lettre ce que je fais. Je t'enverrai, prochainement, une photographie d'un tableau esquissé, si toutefois elle réussit, car la peinture colorée vient difficilement. C'est un peintre américain qui s'est mis à ma disposition pour photographier.

C'est curieux qu'Aline, qui avait de si belles dents, les fasse à nouveau de travers. C'est ce satané pays qui en est cause, rien ne pousse convenablement dans cette terre maudite! Je ne suis pas étonné qu'elle tourne du côté d'Emil. Rappelle-toi mon idée à ce sujet; j'avais vu sa physionomie prendre ce caractère.

« Je ne sais pas le nom des danoises qui sont ici, une même me paraît norvégienne. L'autre se nomme je crois Steineger. En tout cas, elles ont toutes deux une bille qui fait le bonheur des peintres.

« Ecris-moi bientôt, en m'envoyant la photographie d'Aline.

« Je vous embrasse tous.

« P. Gauguin. »

Gauguin n'avait pas exagéré en parlant de son influence sur les jeunes peintres qui devraient, par la suite, former le Groupe de Pont-Aven. Nous en avons la preuve dans une lettre inédite de Paul Sérusier au Dr. Julius Elias, datée du 26 janvier 1909 et conservée dans la Bibliothèque de l'Université d'Oslo :

« Monsieur et Cher Confrère,

« Ma biographie est bien simple : décidé, assez tard (à 25 ans) à me consacrer aux arts j'entrai à l'académie Julian où je travaille 2 ans sous la direction (?) de MM^{rs} Boulanger et J. Lefebvre. Puis, reçu au Salon en 1888, j'allai en Bretagne où je rencontrai Gauguin. Cette rencontre changea ma destinée. Depuis, exclus de tous les Salons officielle (*sic*), je criai en pleine académie Julian le cri de révolte, auquel répondirent MM. Denis, Bonnard, Vuillard, Roussel, Ranson, nous que vous retrouverez dans notre nouvelle académie.

« Pendant ces 20 années, que je pensais nécessaires à mon évolution, je n'ai rien exposé sinon aux Indépendants. Je me suis retiré en Bretagne, pour être loin du mouvement Parisien, que j'ai en horreur, avec quelques courtes stations en Italie, ou en Allemagne, parfois dans des monastères bénédictins, où je trouvais une direction Pythagorienne; cette science des nombres appliquée à la Géométrie, me sauva de l'hésitation et du doute dont je souffrais. Dans l'éducation que je dois à Gauguin, il y avait déjà cette notion des nombres; mais obscure chez Gauguin, qui en devait les principes à Pissarro.

« Quant au résultat, vous le voyez. Je dois ajouter que je jouis d'une rente modeste, sans laquelle je serais mort de faim plusieurs fois depuis 20 ans. »

« Voilà tout ce que j'avais à vous dire, car les gens heureux n'ont pas d'histoire, et je me compte parmi eux.

« Recevez mes remerciements.

P. Sérusier, 21, rue H.-Monnier, Paris. »

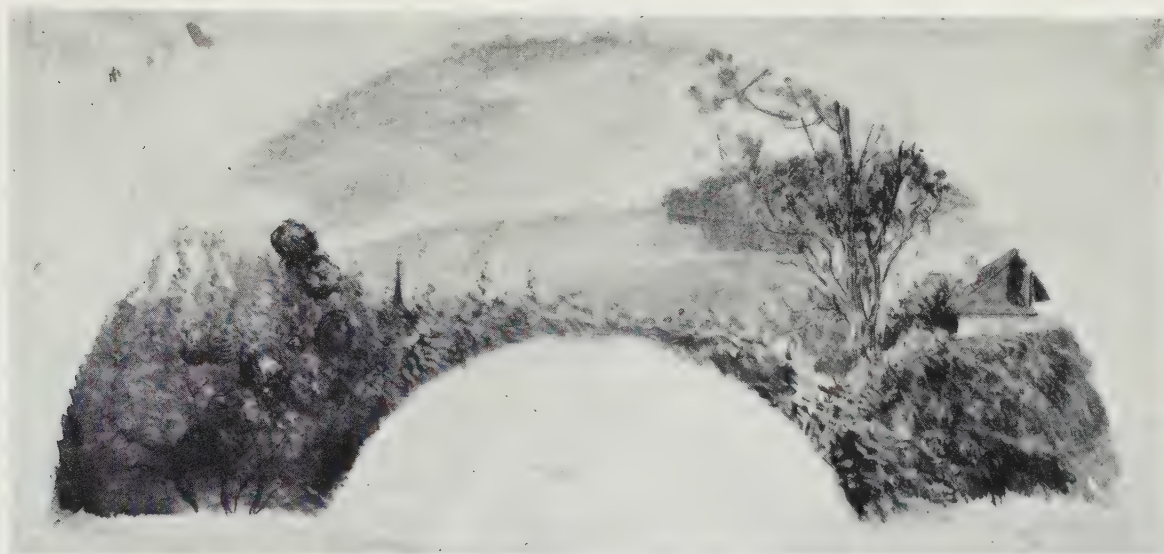


FIG. 9. — Vue d'Eragny (?), projet d'éventail.
Gouache, 1880-85, 13×52 cm. Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague.



La rencontre suivante de Gauguin avec le Danemark officiel eut lieu en 1889, lorsque Karl Madsen prit l'initiative, pour la Société des Amis de l'Art, d'une exposition d'impressionnistes français et scandinaves, composée en grande partie de la collection de Mme Gauguin. Il ne semble pas y avoir eu de catalogue imprimé pour cette exposition, et les archives de la Société ne contiennent rien qui puisse renseigner sur cette entreprise. Malgré tout, il s'était pourtant produit un petit changement en faveur des peintres modernes et il n'a pas été vain de parcourir attentivement la presse de l'année, comme on va le voir.

Il était arrivé que, par un geste grandiose, le brasseur Carl Jacobsen avait pris et réalisé, à lui seul, l'année précédente, l'initiative d'organiser à Copenhague une grande exposition d'art français. Le président de cette exposition n'était rien moins que l'ancien ministre, Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts, ami de Manet : Antonin Proust. Grâce à lui, quelques-uns des impressionnistes si méprisés jusque-là s'y étaient glissés, outre Manet et Sisley, surtout Monet et Angrand, dont les tableaux avaient soulevé de vives discussions. Tandis que *Berlingske Tidende* constatait avec satisfaction « qu'en France on n'avait pas encore baissé pavillon devant l'impressionnisme pour s'abandonner au petit bonheur à un traitement de la forme et des couleurs tyranniquement moderne et qui, en fin de compte, n'est guère plus qu'une théorie spirituelle³² », l'auteur Erik Skram avait signalé avec enthousiasme dans

32. *Berl. Tid.*, 18/5 1888. Sur Antonin Proust, voir *Politiken*, 16/5 1888.

Politiken « les beaux rochers de Monet, couleur de queue de paon et de faisan et de l'eau indigo » et fait une tentative sérieuse pour défendre et expliquer la tendance moderne dans la peinture³³. L'impressionnisme était donc devenu, même à Copenhague, quelque chose dont il était séant de s'occuper.

En avril 1889, Gauguin avait pris part à Paris à l'exposition des impressionnistes et des synthétistes qui avait eu lieu au Café Volpini. Th. Philipsen l'y rencontra et doit avoir vu l'exposition, mais le seul témoignage qui en subsiste n'est qu'une remarque insignifiante dans une lettre du 16 avril 1889 où il dit avoir rencontré « Gauguin, le mari de Mette Gad³⁴ » ! C'est à l'automne qu'eut lieu l'exposition de Copenhague, qui ouvrit le 31 octobre et se termina le 11 novembre^{34 a}. Outre Gauguin, Manet, Sisley, Cézanne et Guillaumin y étaient aussi représentés. Parmi les impressionnistes scandinaves se trouvaient Th. Philipsen, Viggo Johansen, Christian et Oda Krohg et Erik Werenskiold.

Tandis que *Berlingske Tidende*, peu de temps auparavant³⁵, avait condamné la « facture de gâcheur de plâtre » impressionniste, Carl Hartmann écrivit un long article sur l'exposition³⁶ dans lequel, il est vrai, il ne nomme pas Gauguin, mais où il dit entre autres choses : « Jusqu'à ces années dernières, le banal impressionnisme n'était connu ici que de nom et on était enclin à prendre ce nom à la lettre et à appeler impressionnisme toute peinture dans laquelle l'effet d'ensemble était traité à larges traits et la facture un peu brumeuse et flottante. Un seul peintre doué a adopté cette tendance et a passé durant quelques années pour le seul impressionniste *danois*. » Il fait ici allusion à Th. Philipsen, mais il ajoute en manière de consolation : « En tout cas, Philipsen n'est pas impressionniste dans le sens que les peintres français représentés ici considèrent comme le seul juste. » Un autre critique, qui appelle l'exposition « très drôle », trouve également injuste de désigner Philipsen et Viggo Johansen comme impressionnistes, « car plusieurs de leurs tableaux sont pleinement exécutés et seulement quelques-uns sont jetés, à la mode impressionniste, sur la toile ». Les « véritables impressionnistes » sont Cézanne, Manet, Guillaumin, etc., et avant tout Chr. Krohg et Werenskiold, dont le « magnifique intérieur, *Toi et Bébé* », est particulièrement souligné. Tandis que tous les journaux parlaient longuement de « l'Exposition annuelle d'orge de brasserie », et encore de préférence, de la représentation donnée par Coquelin au Théâtre de *Casino* et de la vente d'automne au profit des artistes de Charlottenborg, deux seulement donnèrent un compte rendu détaillé de l'Exposition de la Société des Beaux-Arts. Dans *Politiken*, Karl Madsen

33. *Politiken*, 8/6 1888. Comp. *ibidem*, 18/5 1888.

34. Lettres non publiées de Philipsen à la Bibliothèque royale de Copenhague.

34 a. *Nationaltidende*, 31/10 1889 : « Société des Amis de l'Art. L'exposition des Impressionnistes durera de jeudi soir jusqu'au lundi soir suivant. » *Politiken*, 10/11 1889 : « L'exposition des tableaux impressionnistes à la Société des Amis de l'Art se terminera lundi (le 11 nov.). Elle a eu grande affluence de visiteurs et a fait inscrire un assez grand nombre de nouveaux membres à la Société. »

35. *Berlingske Tidende*, 7/11 1889 (à l'occasion de la vente d'automne des artistes à Charlottenborg).

36. Comp. *Nationaltidende*, 9/11 1889.

37. *Dagens Nyheder*, 10/11 1889.

publiait les 9 et 10 novembre ses deux célèbres articles sur « Les Impressionnistes à la Société des Amis de l'Art »³⁸, tandis que le journal *København*, dirigé par Ove Rode, donnait un article de cinq colonnes, écrit par Christian Krohg³⁹, contre lequel le jeune paysagiste O. P. Balle protesta violemment quelques jours plus tard⁴⁰. Tandis que Karl Madsen s'occupe surtout de la *Femme nue cousant*, de Gauguin, qui est actuellement à la Glyptothèque, ainsi que du grand tableau d'hiver, toujours en possession de la famille Dessau, et du beau projet d'éventail avec le motif d'un port, qui appartient au Cabinet des Dessins du Musée des Beaux-Arts, Christian Krohg soutenait, dans sa chaleureuse critique personnelle, que c'est justement devant les tableaux de Gauguin qu'il comprit en quoi consistait le secret de l'impressionnisme — à savoir qu'un tableau n'est pas un dessin colorié, mais que c'est « l'absolue Souveraineté de la couleur » qui s'y impose. Otto Petersen Balle fait allusion, dans son compte rendu, à l'exposition de Gauguin, « d'il y a cinq ans », à la Société des Amis de l'Art, et fait remarquer, avec quelque raison, qu'il y avait alors peu de gens qui la voyaient et moins encore qui en parlaient, mais que, depuis, les tableaux ont mené « une existence paisible, bien que non entièrement inaperçue, dans l'appartement de Madame Gauguin et dans quelques autres ». En revanche, cette fois l'exposition fut fortement visitée et gagna une importante quantité de membres à la Société, disait *Politiken* dans une notice, le jour avant la fermeture de l'exposition⁴¹.

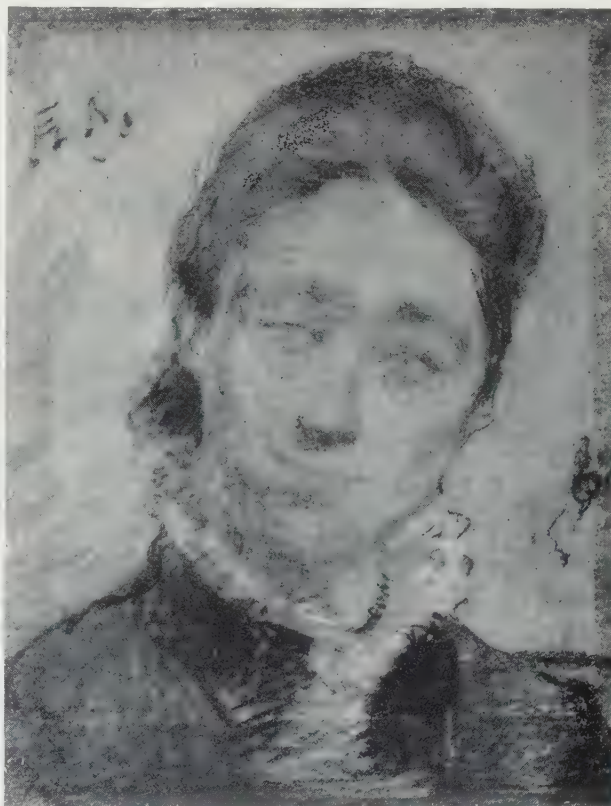


FIG. 10. — P. GAUGUIN. — Portrait de Mlle Charlotte Flensborg.
Peint à Paris vers 1883. Pastel, 33,6×26,5 cm. Signé : « Gauguin »,
Glyptothèque Ny Carlsberg (acquis 1956), Copenhague.



Au commencement d'avril 1887, Mette Gauguin se rendit à Paris pour dire adieu à son mari avant qu'il partît à Panama et pour ramener le petit Clovis au

38. Mentionné p. ex. par Henrik BRAMSEN dans *Aarstidene*, VIII, 3, p. 98 s.

39. *København*, 12/11 1889.

40. *København*, 19/11 1889.

41. *Politiken*, 10/11 1889.

Danemark. Quatre ans devaient s'écouler avant une nouvelle rencontre des époux qui devait être la dernière. On s'est longtemps demandé si, comme il le semble d'après la publication des lettres de Malingue à Mette Gauguin, son mari avait fait une visite à Copenhague⁴². Il l'a réellement faite, car la liste des « Arrivées de Voyageurs », du samedi soir 7 mars 1891, de *Berlingske Tidende*, dit que « l'artiste Gauguin, Paris », le matin de ce même jour, est descendu à l'Hôtel Dagmar, Halmtorvet 12. Les renseignements plus précis sur cette visite d'adieu font malheureusement défaut, sauf quelques vagues souvenirs d'enfance de Pola Gauguin⁴³. Le séjour fut en tout cas très bref et n'a guère dépassé une dizaine de jours. Le 23 mars, les symbolistes donnèrent, au café Voltaire, un banquet en l'honneur de Gauguin qui, le lendemain, écrivit à Mette une lettre beaucoup plus longue et plus aimable que ses lettres ne l'étaient généralement⁴⁴. Peu de temps auparavant, elle avait reçu une lettre de Camille Pissarro, à qui elle avait recommandé le peintre danois Mogens Ballin qui séjournait alors à Paris⁴⁵. Voici la réponse inédite de Pissarro :

« Eragny, par Gisors (Eure)

19 mars 1891.

« Chère Madame Gauguin

« Combien vous devez m'en vouloir de n'avoir pas répondu à votre si aimable lettre me recommandant votre jeune ami M. Ballen (*sic*). Depuis le 1^{er} janvier j'ai eu une suite d'ennuis qui m'ont fait négliger bien des amis. J'ai dû garder, depuis cette époque, la chambre, par suite d'un mal survenu à mon œil droit — vous devez vous figurer si j'étais préoccupé, heureusement depuis une quinzaine je me sens mieux et puis enfin me disculper.

« Votre jeune élève est venu me voir, il a dû vous en informer, nous avons été enchanté d'avoir de vos nouvelles et certainement nous ne vous avons pas oublié.

« Je ne vois Gauguin que bien rarement, il se trouve dans un autre milieu et ce n'est que par les uns et les autres que j'ai parfois de ses nouvelles. J'ai su par les journaux qu'il avait fait une vente à l'Hôtel Drouot qui avait bien réussi et qu'il se proposait d'aller se fixer à Tahiti.

« La mort de Van Gogh a fait sombrer bien des espérances. Cet ami dévoué avait réussi à dénicher des amateurs et c'est chez les Boussod et Valladon que j'ai pu voir et admirer de bien belles choses de votre mari.

Je n'ai pas eu l'occasion de revoir M. Ballen, qui m'a paru être parfaitement au courant de ce qui se fait à Paris en fait d'art, je suis même un peu vieux jeu pour

42. Cf., par ex., Denys SUTTON dans *Burl. Mag.*, mars 1956, p. 85.

43. *Pola Gauguin, Paul Gauguin* (Oslo 1937), p. 115 s. Comp. lettre de Mette Gauguin à Johan Rohde 17/3 1891 : « Monsieur, mon mari étant retourné à Paris depuis quelques jours, il serait peut-être plus facile pour M. Willumsen de convenir directement avec lui du nécessaire au sujet de la peinture appartenant à mon mari. Son adresse est : 10, rue de la Grande-Chaumière. En regrettant vivement de ne pouvoir vous être de la moindre utilité en cette affaire, je joins à mes regrets mes compliments. M. Gauguin. » Archives de Johan Rohde.

44. MALINGUE, *Lettres*, p. 213 s.

45. Copenhague. Bibl. royale. Coll. d'autographes de Peter Nansen. Nouvelle coll. de lettres. Non publ.



FIG. 11. — P. GAUGUIN. — Projet d'éventail, d'après un tableau de Cézanne, 1885, 15,4×54,5 cm.
Signé : « dédié à M. Pietro Krohn. P. Gauguin », Copenhague 1885, Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague.

lui, je le crains, car le vent est à la réaction mystique, sera-ce long?... dans tous les cas ce ne sera pas le vrai mouvement vers la synthèse moderne qui me semble être ailleurs.

« Mon fils Lucien est fixé à Londres, il fait de la gravure sur bois de ses propres dessins et cherche des élèves.

« Ma femme et toute la petite famille se rappellent à votre bon souvenir.

« Recevez, chère Madame Gauguin l'assurance de mes respectueuses considérations.

« C. Pissarro. »



C'est en 1893 que Gauguin exposa une troisième fois à Copenhague. Au contraire des deux expositions précédentes, il existe de celle-ci des catalogues qui renseignent sur le nombre et le sujet des tableaux exposés. C'est le 26 mars 1893 que le bâtiment des Expositions libres — situé au coin de Filosofgang et de Vesterbros Passage, où plus tard l'Hôtel de Ville de Nyrop a été construit — fut inauguré par une exposition à laquelle, grâce à Johan Rohde et Th. Philipsen, Gauguin fut représenté par une cinquantaine d'œuvres, tant peintures que sculptures et céramiques. Le même jour, une exposition fut ouverte chez Kleis, à Vesterbrogade, dite « Exposition de mars », où Gauguin était également représenté par sept peintures et six céramiques. Le ton de la presse fut alors tout autre que précédemment. Déjà au

mois de janvier, un article pour annoncer ce que comprendrait l'exposition, parut dans *Politiken*, particulièrement bien informé grâce à l'amitié d'Emil Hannover avec Johan Rohde⁴⁶.

Deux mois plus tard, communication fut faite qu'à l'Exposition libre serait arrangée une rétrospective des œuvres de Gauguin, à laquelle s'ajouterait une partie de ses œuvres les plus nouvelles : « une série de brillants tableaux de Tahiti, dont la richesse de couleur suscitera certainement le plus grand intérêt⁴⁷ ». Le bâtiment de l'exposition comprenait un grand hall central et deux petites salles latérales, dont l'une fut réservée aux œuvres de Gauguin et de Van Gogh⁴⁸. Le jour du vernissage, *Politiken* donna un article de quatre colonnes, avec présentation des deux artistes étrangers et, ce qui était alors une rareté, un portrait dessiné de chacun d'eux, Gauguin (en béret basque) d'après une photo, et Van Gogh (en chapeau de paille) d'après un autoportrait bien connu⁴⁹. Un certain nombre d'œuvres de Gauguin furent vendues, tant à l'Exposition que chez Kleis. Le jour même de l'ouverture une *Etude de tête* était vendue à un particulier, sans doute le N° 125 du catalogue⁵⁰, et, en outre, *Jardin à Vaugirard* et *Vue du port de Dieppe*, ce dernier acheté par le secrétaire de la Légation de France, M. Pasteur⁵¹. Plus tard, une grande *Nature morte* fut vendue pour 80 couronnes à Emil Hannover⁵², et le *Parc de l'Est* pour 150 couronnes.

À l'exposition de mars, les tableaux : *Devant une Ferme* et *De Bretagne*, furent vendus, ainsi que cinq céramiques, desquelles le peintre Achen acheta un vase, Mogens Ballin un surtout de table⁵³. Les deux expositions eurent grande affluence de visiteurs, « énorme foule dans les salles » — 10.000 à l'Exposition libre, 8.000 chez Kleis. Le prince Eugen, peintre suédois, de retour de Hollande, visita l'Exposition libre et s'attarda longuement devant les tableaux de Gauguin et de Van Gogh⁵⁴.

Avant le vernissage de l'exposition, un journal avait écrit : « Demain matin, elle s'ouvrira pour le public à 10 h., et demain soir le nom de Gauguin sera sur toutes les lèvres⁵⁵. » Sa prédiction se réalisa ; l'exposition éveilla un prodigieux intérêt et provoqua de nombreux commentaires dans la presse — mais la plupart évidemment sous forme de bons mots copenhaviens les plus plats sur « des bâtons d'in-

46. *Politiken*, 17/1 1893 : « Les jeunes artistes ont en ce moment la pensée d'organiser une exposition d'œuvres synthétistes françaises. On rassemblera ce qui peut s'en trouver ici et on recevra un supplément de Paris. »

47. *Politiken*, 15/3 1893. *Ibidem*, 17/3 1893.

48. *Politiken*, 25/3 1893.

49. *Politiken*, 26/3 1893.

50. *Politiken*, 26/3 1893.

51. *Politiken*, 27/3 1893. Comp. *Dannebrog*, 27/3 1893.

52. *Dannebrog*, 5/4 1893.

53. *Dannebrog*, 27/3 et 29/3 1893. Comp. *ibidem*, 1/4 1893 : « Exposition de mars. Les Français appartiennent tous à l'école de Gauguin ; lui-même expose un choix modéré et habile de peintures plus ou moins incompréhensibles et une série d'œuvres céramiques parmi lesquelles se trouve un charmant surtout de table orné de feuilles stylisées et d'un beau motif de coupe qui forme une nappe d'eau dans laquelle une jeune femme nue avance prudemment le pied en s'appuyant à l'anse. Dans l'ensemble, Gauguin semble avoir autant de sens plastique que de sens pictural. » Comp. Exp. Gauguin. G lyptothèque 1948, Cat. n° 81.

54. *Politiken*, 8/4 1893. *Ibid.*, 10/4 1893. *Ibid.*, 28/5 1893.

55. *Kobenhavn*, 25/3 1893.

digo dans des jaunes d'œuf battus » et dans ce genre. Ou l'on faisait de l'esprit sur les noms étrangers des tableaux de Tahiti qui, sur le désir exprès de Gauguin, n'étaient ni traduits ni expliqués dans le catalogue. Tandis que son vieil ennemi, Carl Hartmann, tempêtait à *Nationaltidende*⁵⁶, et que d'autres feuilles comme *Dannebrog* et *Aftenposten* s'exprimaient grossièrement⁵⁷, il avait en revanche des défenseurs comme Johannes Jorgensen à *Politiken* et Karl Madsen à *Tilskueren*⁵⁸. L'opinion publique était, maintenant, que ses tableaux impressionnistes des années 1880 étaient meilleurs et révélaient de plus grands dons que ses tableaux symbolistes ou synthétiques de Tahiti, qui irritaient par leur caractère énigmatique. Beaucoup se rangeaient à l'avis de Carl Hartmann que le meilleur de l'exposition était la sculpture et que Gauguin aurait dû être sculpteur⁵⁹. Sur la *Femme nue en train de coudre*, appartenant à Th. Philipsen, faussement daté 1889 dans le catalogue, Carl Hartmann écrivait que, lorsque quelques années auparavant ce tableau était exposé à la Société des Amis de l'Art, il avait été jugé « absolument horrible », mais que maintenant, à côté des récents tableaux synthétiques, il semblait « relativement raisonnable ». Il s'attaqua tout spécialement à un tableau appelé *Oies* (1889) qui semble aussi avoir éveillé la hargne des autres critiques. On s'est donc trompé en croyant que Hartmann avait été le seul critique ennemi à cette occasion. Au contraire, le sentiment général était contre Gauguin, mais on se rendait pourtant compte qu'il était impossible de l'ignorer. Ce qui fut écrit de plus beau sur l'exposition était un article de Johannes Jorgensen dans le *Politiken* du 16 avril : finement il y souligne le caractère des anciens tableaux (*Jardin à Vaugirard, Parc de l'Est*) et la couleur (« beaucoup de vert, bleu adouci, douce et triste harmonie »). Il mentionne ensuite « le mélancolique village », appelé « Eragny-sur-Epte », de 1889 (cat. N° 155), tableau qui doit être apparenté au tableau *Osny* de 1883, (fig. 6), à la Glyptothèque : « On trouve dans cette dernière œuvre une tristesse douce, une infinie mélancolie. On éprouve, devant ce tableau, un sentiment d'être à la fin de toute chose, si déserte et pauvre se présente cette ruelle de petit village dans le crépuscule — si absurdement est-elle jointe à ces vieilles maisons que personne n'habite — et au-dessus d'elles, le ciel menaçant est lourd du sombre chagrin des nuages. » Comme « le solstice dans la carrière de l'artiste », il désigne un tableau aujourd'hui malheureusement inconnu, *la Vie et la Mort*, de la même année (cat. N° 147), qui appartenait alors à Edv. Brandès. Un autre critique écrit, sur ce même tableau⁶⁰ : « Les nus féminins de Gauguin nous laissent insensibles. Nous n'éprouvons pas même un tendre sentiment pour la vie, dans *la Vie et la Mort*, bien que les cheveux de la Vie soient d'un rouge cinabre si charmant, tandis que ceux de la Mort verte sont bleu ciel... »

56. *Nationaltidende*, 24/3 et 28/3 1893.

57. *Dannebrog*, 26/3 1893. *Aftenposten*, 30/3 1893. Comp. *Dagbladet*, 8/4 et 26/3 1893. *Berl. Tid.*, 28/3 1893. *Dannebrog*, 5/5 1893.

58. Johannes JORGENSEN, dans *Politiken*, 16/4 1893. Karl MADSEN, dans *Tilskueren*, 1893, p. 280 s. Également Johs. JORGENSEN, dans *Politiken*, 14/4 1893.

59. *Dannebrog*, 26/3 1893.

60. *København*, 27/3 1893.

Peu avant la fin de l'exposition, le même journal donna une description plus complète de ses tableaux signée « Dr. H. »⁶¹. Sur les deux invités étrangers, il dit que « chez tous deux la musique est riche et éclatante; mais tandis que les tableaux de Gauguin agissent comme un concert doux et gracieux d'instruments à cordes, Van Gogh agit avec sa force brutale comme un orchestre criard de janissaires à instruments de cuivre retentissants, rythmés à coups de cymbales et de grosse caisse ». Il dit en outre : « Van Gogh est peut-être le plus sincère des deux, mais Gauguin est plus fin, plus intelligent comme artiste, d'une personnalité moins singulière, mais plus variée et plus accessible aux influences. On distingue l'influence de Van Gogh et de l'art japonais dans quelques-uns des tableaux de Tahiti, de la vieille céramique mexicaine ou péruvienne dans ses vases; mais à travers tout cela sa personnalité artistique brille clairement. On ne peut lui trouver aucun précurseur, mais beaucoup d'imitateurs, par exemple Bernard, chez Kleis, et plusieurs autres. Par contre Wilmsen n'appartient pas à ces derniers, ce dont on a bien voulu l'accuser... » Sur Van Gogh aussi, quelques remarques étonnamment libres pour l'époque sont formulées (« une puissance pittoresque comme il n'en naît pas beaucoup dans un siècle », etc.), et dans le numéro suivant du journal on lit, dans un article terminal, une remarque qui n'est pas sans ouvrir une certaine perspective : « Si l'on se tient dans la salle du milieu et qu'on embrasse du regard les Gauguin, on reçoit, de nos propres artistes, une étonnante impression liliputienne, on a le sentiment de quelque chose d'un peu mesquin, quelque chose de trop modeste. » Cette déclaration est finalement le plus important résultat de l'exposition de Gauguin au Danemark.

HAAVARD ROSTRUP.

RÉSUMÉ : *Gauguin and Denmark*.

"I hate Denmark" wrote Gauguin some months before his death. This inextinguishable hatred was doubtless born during the painter's stay at Copenhagen, twenty years before, and the author proposes to study this period which had such an influence on Gauguin's destiny. Having gone to Copenhagen in 1884 for pecuniary reasons, Gauguin was quickly disappointed with the bourgeois character and bad taste of the Danes. This opinion is easily explained when we know that his first exhibition met with failure. The critics made absolutely no mention of it, but Gauguin had somewhat exaggerated the affair. The systematic examination of Danish newspapers of the period has proved that he had simply been invited to exhibit for one week at the Society of the Friends of Art, which, at that time, organised regular weekly exhibitions. His work was shown from 1st to 6th May 1885, and the exhibition was therefore not prematurely closed, as he claimed. This cold reception and this lack of understanding made his stay in Denmark unbearable, all the more so as his financial position failed to improve and scarcely allowed him to paint. In June 1885 Gauguin came back to Paris, leaving his wife and three of his children in Denmark, where he was never to return, except for one short period in 1891. His works continued, however, to be exhibited in 1889 and 1893. The latter exhibition, on which we have rather more information, was a relative success, and a few paintings were sold. The critics at last recognized his talent, one of them writing "compared with Gauguin, our own artists give the impression of being Liliputian, rather mean and too unambitious."

61. *Kobenhavn*, 28/5 1893. *Ibidem*, 31/5 1893.

GAUGUIN EN BRETAGNE

PONT-AVEN

DANS LE CHAMP DEROUT-LOLLICHON

1886-1888

DÈS son premier séjour en Bretagne, Gauguin a trouvé dans les paysages de Pont-Aven des thèmes qu'il n'a pas hésité à reprendre dans plusieurs tableaux, adoptant ainsi la formule chère aux impressionnistes et spécialement à Claude Monet dans la série des *Meules*, des *Peupliers* ou de la *Cathédrale de Rouen*. Mais Gauguin cherche moins que Monet les variations d'éclairages ou de saison. Il se montre plutôt curieux de varier les perspectives, les mises en place, la technique, prouvant que par un angle de vue légèrement modifié la composition s'ordonne dans un autre ordre sans que l'artiste prenne d'excessive liberté avec la réalité.

Pour souligner cette réalité changeante, nous avons tenté de retrouver à Pont-Aven quelques-uns des paysages de Gauguin et M. Even, Secrétaire du Syndicat d'initiative de Pont-Aven, nous a aidé efficacement dans cette recherche, grâce aux attaches familiales qu'il a conservées dans le pays où son père fut un des familiers de Gauguin.

Ainsi avons-nous retrouvé, à peine modifié en quelque soixante-dix ans, le paysage qui a servi dans plusieurs toiles de Gauguin. Il s'agit du champ dit *Derout-Lollichon* qui, à quelques centaines de mètres de son domicile, offrait au peintre un lieu de travail facile, un ensemble de vieilles maisons pittoresques, sur un fond d'arbres, et dominé par le profil de la montagne Saint-Guérolé.

Deux fois au moins en 1886, Gauguin a peint ce paysage avec le même éclairage, les mêmes ombres; mais, de l'un, il fait une composition ramassée, presque carrée (fig. 1); de l'autre une vue qui s'étend en largeur, et s'inscrit dans un horizon de collines (fig. 3).

A propos de cette dernière œuvre, nous avons demandé à son propriétaire actuel, M. Marcel Mirtil, avocat à la Cour, qui tient cette toile de son père, s'il pouvait nous fournir quelques précisions. Voici les principaux passages de sa réponse :



FIG. 1 — GAUGUIN. — Paysage à Pont-Aven, 1886.
Phot. Litthauer.

FIG. 2 — Le champ de Derout-Lollichon, vue actuelle *Phot. Gravier*





FIG. 3. — GAUGUIN. — Cour de ferme en Bretagne, 1886
Coll. particulière. Phot. Vézardou

FIG. 4. — Le champ de Derout-Lollichon, vue actuelle.
Phot. Gravier.



« Mon père connaissait bien Gauguin. Il était resté dans le milieu de la Banque son seul ami, car le peintre, par les bizarreries de son caractère, avait écarté de lui toutes les sympathies.

« A un certain moment, Gauguin qui gagnait très largement sa vie était plein d'orgueil. Il venait à la Bourse dans un coupé qui l'attendait jusqu'à la fin de la séance. Cela n'était point la pratique courante des employés de banque ! Dans la suite, il se mit à spéculer pour son propre compte et perdit. C'est dans ces conditions qu'il dut abandonner la Finance.

« Il demanda à mon père de lui prêter quelques centaines de francs. Mon père, lui avançant cette somme, lui demanda l'usage qu'il en voulait faire. Gauguin lui répondit que cette somme lui permettrait de gagner la Bretagne, où il passerait son temps à peindre. Cette réponse étonna mon père, car on ignorait dans le milieu bancaire les goûts de Gauguin.

« En 1901 ou 1902, un Monsieur Souva, de nationalité japonaise, exposa dans un local de l'avenue Malakoff, aujourd'hui avenue Raymond-Poincaré, une vingtaine de toiles de Gauguin qu'il mit en vente... »

En outre, d'après les indications orales de M. Mirtil, cette œuvre est mentionnée sous le titre « église St Aven - 300 » à la page 224 dans le carnet de notes et de croquis de Gauguin dont le fac-similé a été publié en 1952 par Editart avec une préface de René Huyghe.

En 1888, après son retour de la Martinique, Gauguin retrouve Pont-Aven et le champ Derout-Lollichon. Il y reprend ses habitudes, mais, cette fois, le paysage lui sert surtout de cadre pour des scènes animées, notamment pour la *Ronde des trois Bretonnes* et pour la *Fenaison*, œuvre qu'on peut certainement, tenant compte du sujet, dater de juin ou juillet, c'est-à-dire avant le départ du peintre pour Arles.

Le même paysage, mais sans personnages, très largement traité et daté également de 1888 (fig. 5), doit être antérieur, puisque l'absence de feuilles sur les arbres laisse à penser qu'il s'agit d'un jour ensoleillé de printemps.

Il y a deux ou trois ans, les toits de chaume des maisons bordant le champ Derout-Lollichon se sont écroulés, et, malheureusement, n'ont pas encore été remplacés, ce qui change sensiblement l'aspect de ce paysage qu'il serait cependant facile de reconstituer en lui rendant son caractère original.



FIG. 5. — GAUGUIN. — Pent-Aven, 1888. Barber Institute of Fine Arts,
The University of Birmingham, Angleterre.

FIG. 6. — Le champ de Derout-Lollichon, vue actuelle. *Phot. Gravier.*





FIG. 1. — Carte des environs immédiats de Pont-Aven.

PONT-AVEN ET SES ENVIRONS

1888-1889

LA plupart des paysages de Gauguin de 1888-1889 sont peints dans les environs immédiats de Pont-Aven, ainsi que le prouve la carte ci-jointe (fig. 1) où nous retrouvons les principales étapes de l'artiste :

Nizon dont il devait reproduire le calvaire en 1889.

Trémalo qui lui fournit le modèle du « Christ jaune ».

Le Bois d'Amour (fig. 2) qui lui inspira un grand nombre de toiles, et fut notamment le thème de la fameuse toile de Sérusier « Le Talisman » (fig. 3).

L'Aven est la rivière qui au pied de Sainte-Marguerite ou dans le Bois d'Amour traverse presque toutes les toiles de Gauguin à cette époque (fig. 4 et 5).

Sainte-Marguerite, la colline qu'on retrouve dans la plupart des peintures de Gauguin à cette époque et qui est comme la montagne Sainte-Victoire pour Cézanne, la silhouette familière fermant l'horizon et dont le profil simple apporte une stabilité classique (fig. 6 et 7).

Les lieux ont peu changé et les maisons neuves ont surgi sans détruire l'aspect général des sites.



FIG. 2. — Le Bois d'amour, paysage peint par Sérusier (*Le Talisman*)
Phot. Gravier.

LE BOIS D'AMOUR

Le paysage qui a inspiré en 1888 à Paul Sérusier sa fameuse toile dite « Le Talisman », est presque intact et a gardé tout son caractère.

C'est à propos de cette toile que Gauguin disait à Sérusier : « Comment

voyez-vous ces arbres? Ils sont jaunes. Eh bien, mettez du jaune; cette ombre est plutôt bleue, peignez-la avec de l'outremer pur; ces feuilles rouges, mettez du vermillon. »

Cette peinture, rapportée à Paris, montrée aux amis de l'académie Julian, devait susciter leur enthousiasme et les rallier à ces données audacieuses. Bonnard, Vuillard, Maurice Denis recevaient ainsi, indirectement, la leçon de Gauguin.



Le Talisman, 1888.
Coll. particulière.

LE MOULIN DAVID



FIG. 4. — GAUGUIN. — Moulin en Bretagne, 1894.



FIG. 5. Le Moulin David en aval. Vue actuelle. Phot. Gravier.

Tout est encore en place et intact : la grande maison avec son toit d'ardoises, la grande roue noire. Un viaduc venu s'ajouter au paysage trois ans après le départ de Gauguin enjambe l'Aven en reliant la montagne Sainte-Marguerite et le Bois d'Amour qui occupe le fond de la toile de Gauguin.

RÉSUMÉ : *Gauguin in Brittany.*

From his very first stay in Brittany, Gauguin found in the countryside around Pont-Aven certain themes which he did not hesitate to use again in several paintings, trying to vary the perspectives, the composition, the technique. It has been possible to identify at Pont-Aven some of the landscapes painted by Gauguin, particularly a field called Derout-Lollichon. Photographs of this part of the countryside, taken recently, show it has hardly changed at all 70 years later.



FIG. 6. — GAUGUIN. — Le gardien de porcs. (Au fond, la colline Sainte-Marguerite.)



FIG. 7. — Pont-Aven. vue générale.
(A rapprocher du *Gardien de porcs* : au fond, la colline Sainte-Marguerite). Phot. Gravier.

L'INFLUENCE DE L'ESTAMPE JAPONAISE DANS L'ŒUVRE DE GAUGUIN

LA formation, chez Gauguin, de l'art synthétique, ou synthétique et symboliste, si lourd de conséquences pour l'avenir de la Peinture française, a donné lieu à des controverses passionnées et à des interprétations diverses. Si l'on est d'accord pour définir ce que fut cette peinture, fondée sur la simplification des lignes et des couleurs et sur la transposition intellectuelle et décorative de la vision exprimée par des équivalents colorés niant la profondeur, et si l'on est également d'accord pour convenir que Gauguin adopta cette nouvelle manière au cours des années 1888 et 1889, l'influence des estampes japonaises, par contre, a été négligée jusqu'ici dans les explications qui ont été proposées au sujet de la formation de l'art synthétique chez Gauguin. Il nous semble que c'est à tort, et que l'on peut ouvrir à nouveau le débat, avant de rechercher quelle put être l'influence de ces xylographies sur l'ensemble de son œuvre.

Ces pages colorées, venues des antipodes, charmèrent en France, tout autant les artistes que les amateurs au lendemain de la réouverture du Japon. Sur plusieurs de nos plus grands maîtres leur influence fut indéniable.

Très sensible dans certaines œuvres de Degas et de Monet, elle se retrouve dans les peintures de van Gogh exécutées à la fin de l'époque parisienne et lors du séjour à Arles. Déterminante dans la formation du Cloisonnisme, elle fut notoire, enfin, au lendemain de l'exposition de l'estampe japonaise de 1890 à l'Ecole des Beaux-Arts sur la facture de certains Nabis : Bonnard et Vuillard, ainsi que sur l'œuvre gravé de Mary Cassatt, de Vallotton, Toulouse-Lautrec, Henri Rivière et Auguste Lepère. Elle est, il est vrai, moins aisément lisible dans l'œuvre de Gauguin, où elle affleure parfois à peine et se devine seulement. Si l'influence de l'estampe japonaise peut être saisie en une ligne continue à travers l'évolution de la peinture française au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, en ce qui concerne Gauguin elle apparaît semblable aux ponts légers d'Hokusai suspendus entre deux piles solides : l'une, ce que

nous apprennent les textes de l'action exercée par la gravure japonaise dans la formation du Cloisonnisme, l'autre, ce que nous révèlent des œuvres exécutées à Paris par plusieurs artistes de formations différentes au lendemain de l'exposition de 1890, et dont le caractère, le style ou la technique accusent franchement l'inspiration japonaise.

Comment, donc, être amené à penser que les gravures de l'Ukiyo-é intervinrent dans l'élaboration du Synthétisme de Gauguin.

On sait ce qui a été dit, depuis l'origine de la controverse, par Maurice Denis, M. Ch. Chassé, et également Emile Bernard au sujet de cette genèse. Celle-ci, cependant, reste encore obscure.

Maurice Denis a longtemps affirmé, et d'autres l'ont redit après lui, que l'exemple de Cézanne avait été la cause de cette évolution. Les *Théories* et les *Nouvelles Théories* l'expriment à diverses reprises : « Comme Cézanne et à travers Cézanne, il (Gauguin) cherchait le style... Il aplatissait les modelés de Cézanne... Il a rendu plus explicite la pensée de Cézanne », a écrit entre autre M. Denis en 1909¹. M. Ch. Chassé a très justement signalé que Cézanne et Gauguin récusaient tous les deux cette filiation d'une façon également affirmative. Le maître d'Aix disait, en effet, en parlant de Gauguin : « Il ne m'a pas compris... Il n'a fait que des images chinoises » ; et ce dernier répliquait de son côté : « Je suis né de Cézanne, de van Gogh, de Bernard, quel adroit pasticheur je fais ». Les causes, et les buts de la synthèse étaient en effet différents chez les deux artistes. Celle de Cézanne était rationnelle et classique, il organisait sa sensation, il éliminait pour rendre intelligible, il accusait les caractères généraux et les ordonnances. Inversement, les lignes et les couleurs simplifiées de Gauguin avaient un caractère essentiellement décoratif. Les cernes bleus du premier étaient un moyen et non un but ; tandis que les contours accusés du second conservaient leur place dans l'œuvre achevée. L'un exprimait un monde à trois dimensions dans lequel se répartissaient des volumes exprimés par les modulations de la couleur ; l'autre illustrait une surface plane suggérant la perspective bien plus qu'elle ne l'exprimait. En face de Cézanne dressant une vision concrète du monde, Gauguin apportait l'expression de ses pensées et les rêves de son imagination. Gauguin, il est vrai, admira Cézanne ; si l'exemple de ce dernier put encourager le maître de Pont-Aven sur la voie de la réaction contre l'Impressionnisme, comme il l'aida sans doute à affirmer son goût des ordonnances classiques, de même, qu'il lui suggéra certains thèmes, la position esthétique des deux artistes était néanmoins différente et rien ne permet de penser que la première œuvre synthétique et symboliste de Gauguin soit née de la pensée ou de l'art de Cézanne, comme rien ne permet de reprendre l'affirmation exprimée par Maurice Denis dans sa jeunesse, et de répéter après lui, que Cézanne

1. M. DENIS, *Théories*, pp. 270 et s. et également p. 259, « Gauguin, Bernard, Anquetin, ceux qui furent les premiers à aimer, et à imiter Cézanne » et *Nouvelles Théories*, p. 67.



Nature morte avec une estampe japonaise, 1889. New-York, Ittleson Collection.

ait été l'initiateur du nouveau mouvement². En fait, l'impulsion échappe à Cézanne, et l'auteur des *Théories*, qui revisa sur le tard son jugement, paraît l'avoir lui-même justement senti, puisqu'aussi bien il écrivit en 1942 : « Les dates font la preuve que les plus audacieuses manifestations d'art de notre temps, celles des Fauves, des Cubistes, des Futuristes, des Surréalistes sont sorties des innovations et des divagations de Pont-Aven, tout autant que de Cézanne, de van Gogh ou de Seurat³. »

M. Ch. Chassé, d'un autre côté, a laissé entendre que l'expression du synthétisme chez Gauguin aurait été l'épanouissement logique de ses tendances antérieures.

Certes, dès 1886 certaines toiles de l'artiste — entre autres sa *Nature morte au profil* — évoluaient déjà dans ce sens. Les œuvres exécutées l'année suivante à la Martinique s'éloignèrent plus encore de la facture impressionniste dont les paysages antérieurs de Gauguin avaient donné l'exemple : sentiment de la masse, expression de la ligne, harmonie des couleurs plutôt que leur analyse, tels avaient été les caractères nouveaux des œuvres de l'artiste ; l'éclairage tropical différent de la fine lumière de l'Ile-de-France avait amené le peintre à transformer son expression technique : la vision de Gauguin restait néanmoins enracinée dans le réel. Aussi, de ce fait, la plupart des paysages exécutés à son retour en France reprirent-ils, en présence de la lumière bretonne, une manière plus analytique et plus papillotante, qui justifiait l'appellation, péjorative à l'époque, d'« Impressionnistes » que jetai au début de 1888 à Gauguin et à ses camarades, le groupe très docte des élèves des Beaux-Arts qui séjournaient également à Pont-Aven. La *Vision du sermon* exécutée alors par Gauguin marqua subitement une étape catégorique dans son œuvre. Exprimée dans une technique simplifiée, c'était non plus une traduction représentative du monde mais une élaboration intellectuelle de l'artiste : la rupture avec l'esthétique impressionniste était cette fois *doublement* consommée. Gauguin persévéra dès lors dans cette voie, et sa volonté de synthèse s'affirma désormais sans donner franchement lieu à



FIG. 1. — VAN GOGH. — La femme au café, Le Tambourin.
Coll. Ir. V. W. van Gogh Phot. Nomis.

2. *Théories*, p. 262, et *idem.*, p. 199.

3. M. DENIS, *A B C de la Peinture*, Serusier Floury, 1942, p. 38.



FIG. 2. — ANQUETIN. — Avenue de Clichy, le soir, variante des bleus, 1887. Galerie Charpentier.

des retours en arrière. L'atmosphère bretonne dans laquelle le maître de Pont Aven avait déjà vécu, sans aboutir à ces conclusions, ne justifiait donc nullement l'évolution. Un choc artistique avait eu lieu qu'il reste à déterminer.

Emile Bernard, par ailleurs, a toujours revendiqué l'avoir apporté à Gauguin lors de leur commun séjour à Pont-Aven en 1888. Il a répété à plusieurs reprises la même affirmation quand il se vit traité d'élève, voire même de plagiaire de Gauguin. En exécutant *La vision du sermon*, également appelée *La lutte de Jacob et de l'ange*, — qui fut à en croire Bernard la première œuvre synthétique et symboliste de Gauguin, ce que personne ne paraît avoir contesté — Gauguin aurait imité la technique des *Bretonnes dans la prairie* d'Emile Bernard⁴.

Si ce dernier revendiqua toujours le rôle d'initiateur, lors de l'évolution de Gauguin, il faut par ailleurs se souvenir qu'en 1903, au *Mercure de France*, il avait très précisément signalé ce qu'Anquetin et lui-même avaient emprunté aux estampes d'Extrême-Orient : « L'étude des crépons japonais nous mènent (avec Anquetin) vers la simplicité. Nous créons le Cloisonnisme — 1886. »

Les faits, tels qu'on peut les rétablir, et l'analyse des œuvres de Gauguin nous paraissent de nature à justifier les affirmations d'Emile Bernard, quant à cette fameuse initiation de Gauguin.

Pour l'admettre il y a lieu d'évoquer ici brièvement l'origine du Cloisonnisme, grâce à quelques lignes extraites des *Lettres* de van Gogh « aan zijn broeder » précieux témoignages posthumes et irrécusables sans lesquels l'influence de l'estampe japonaise au cours des années 1887 et 1888 serait certainement restée dans la plus large mesure indéchiffrable.

4. E. BERNARD, *De l'Art naïf à l'Art savant*, *Mercure de France*, avril-juin 1895, pp. 333 et s. E. BERNARD, *Notes sur l'école dite de Pont Aven*, *Mercure de France*, décembre 1903, p. 680. *Lettres de Van Gogh* (Ed. Vollard), pp. 35 et s. E. BERNARD, *Souvenirs inédits sur Gauguin*, pp. 9 et s.

Lors de son séjour à Paris, van Gogh, qui antérieurement avait été dans le commerce des tableaux, fut en relation d'affaire avec « Bing » le grand marchand de japonaiseries, établi 22 rue de Provence, que l'on « croyait cher » au dire même de Vincent.

Il lui achetait des estampes « 3 sous » et devait les revendre « 5 » dans son entourage. Il les considérait comme des modèles susceptibles d'inspirer ses camarades : c'était le « côté pratique pour les artistes qui l'intéressait nécessairement plus que le commerce de la Japonaiserie » (505 - 510 - 511).

En 1887, semble-t-il, il en exposait un ensemble au Café « Le Tambourin », boulevard de Clichy; de cette exposition — la première à Paris consacrée à l'estampe japonaise — une toile de van Gogh nous a conservé le souvenir : *La femme au Tambourin* (fig. 1). Plusieurs gravures exotiques se remarquent, en effet, sur les murs du Café que fréquentaient alors van Gogh et ses amis.

E. Bernard et Anquetin s'inspirèrent de leur style synthétique, que la technique xylographique avait jadis imposée aux maîtres de l'Ukiyo-é. L'allusion d'Emile Bernard, à laquelle on n'a pas assez prêté attention : « L'étude des crépons nous mène (avec Anquetin) vers la simplicité : nous créons le Cloisonnisme » se trouve effectivement corroborée par le jugement — assez peu flatteur — que formula implicitement van Gogh au sujet de ces premiers essais : « L'exposition de crépons que j'ai eue au Tambourin a influencé Bernard et Anquetin joliment mais cela a été un tel désastre. » — (510).

Peu après, selon le témoignage d'Emile Bernard, Anquetin qui poursuivait ses recherches dans la même voie, fut frappé à Ètrepagny par le spectacle de la nature vue à travers une porte vitrée de carreaux de couleur.

Il exécuta alors plusieurs toiles quasi monochromes dans la gamme des jaunes, des verts et des bleus; entre autres *L'avenue de Clichy, le soir*, *Variante des bleus* datée de 1887, que l'on a pu voir en juin 1950 à la Galerie Charpentier, et dont le style synthétique est tout à fait caractéristique (fig. 2).

Anquetin exposa le fruit de ses recherches aux *Vingtistes* bruxellois en 1888. C'est alors, et alors seulement, qu'elles furent enregistrées par la critique sous l'étiquette de « Cloisonnisme ». La correspondance de van Gogh le mentionne : « Il a paru, il paraît (écrivait-il en juin ou juillet 1888) un article sur Anquetin dans la *Revue Indépendante* où on le nommerait le chef d'une nouvelle tendance où le japonisme serait plus accusé encore... je ne l'ai pas lu... dans le japonisme le petit Bernard a été plus loin peut-être qu'Anquetin. » (500).

L'article « Le Cloisonnisme », dû à la plume d'Ed. Dujardin et indiqué de façon erronée par E. Bernard et M. Denis — d'où sa négligence par la critique contemporaine — parut en mars 1888 à la *Revue Indépendante* (p. 487). Il nous apporte enfin le joint, le contact plutôt, qui permet d'éclairer l'origine du symbolisme.

L'auteur y signalait « la première manifestation assez nouvelle et spéciale »

d'Anquetin. Il analysait ces « peintures décoratives » qui, par leurs « tracés en dehors » et « leurs colorations violentes » rappelaient inévitablement « l'imagerie et le japonisme ». Ces œuvres, notait-il encore, étaient conçues dans une gamme générale bannissant les complémentaires qui auraient pu en détruire l'unité, et évoquaient un « paysage vu à travers une vitre colorée ». Il en louait sans réserve « la construction intellectuelle » et la « conception symbolique ». La représentation de la Nature étant — disait-il — « une chimère » la peinture devait avoir pour but de fixer le sentiment, le caractère, en un mot, l'essence même des choses, en évoquant la réalité par ses moyens d'expression propres : des lignes et des couleurs « utilisées en le moindre nombre possible » ; ainsi avait procédé l'art primitif et l'art populaire ;

telles étaient les images d'Epinal et « tel est encore l'art japonais ».



FIG. 3. — VAN GOGH. - Les Bretonnes dans la prairie, d'après l'original d'Emile Bernard.

Après avoir vu les œuvres d'Anquetin, Ed. Dujardin proposait donc aux peintres une conception nouvelle de l'art pictural qui s'opposait à l'esprit et à la formule de l'Impressionnisme, comme aux principes du Néo-Impressionnisme, et qui échappait à l'alternative accoutumée de l'Idéal et du Réel. Il attirait leur attention sur les œuvres primitives, populaires et japonaises chargées, selon lui, d'une valeur tout à la fois décorative et symbolique. Il soulignait enfin l'idée d'un *japonisme pictural*.

Couronné par l'article de Dujardin, tout cet enchaînement de faits — nécessaire retour en arrière — est bien de nature, croyons-nous, à justifier les affirmations d'Emile Bernard quant à l'initiation de Gauguin à l'art synthétique et symboliste.

Les deux artistes, on le sait, entrèrent en relation en 1888 à Pont-Aven. Gauguin — selon l'information donnée par une lettre de van Gogh à E. Bernard — avait quitté Paris avant que van Gogh ne se mit en route pour Arles, c'est-à-dire avant la fin de février 1888⁵. Sans doute Gauguin n'avait-il pas entendu parler de l'exposition d'Anquetin aux *Vingtistes* bruxellois ; l'article de M. Dujardin relatif à cette exposition ne fut en tout cas imprimé qu'après le départ de Gauguin vers la Bre-

5. *Lettres de van Gogh à E. Bernard* (Ed. Volland), VII, p. 90 : « Sais-tu que nous avons été très bêtes, Gauguin, toi et moi, de ne pas aller dans le même endroit. Mais lorsque Gauguin est parti, moi, je n'étais pas encore sûr de pouvoir partir et lorsque toi, tu es parti, il y avait cet affreux argent et les mauvaises nouvelles que je t'avais données des frais qui t'ont empêché. » Cf. également *Lettres de Gauguin*, M. Malingue, 1946, p. 124.



FIG. 4. — GAUGUIN. — La vision du sermon, 1888. Edimbourg, National Gallery of Scotland. Phot. Vizzavona.

tagne. Gauguin, à Pont Aven, ignorait donc l'art récemment baptisé « Cloisonniste », en fait le style japoно-synthétique d'Anquetin.

Bernard, en y arrivant au milieu de l'été, avait, si l'on peut dire, déjà dépassé ce stade, mais sa facture en conservait encore le souvenir; il s'inspirait déjà parfois des primitifs occidentaux, suivant peut-être en ceci la pensée d'Ed. Dujardin. Il apportait en tout cas à Pont Aven ses *Bretonnes dans la prairie* dont la technique synthétique s'inscrivait logiquement dans son évolution artistique.

Que Gauguin ait été frappé par cette toile, nous n'en pouvons douter; il l'emporta lui-même à Arles où van Gogh la copia ⁶ (fig. 3). Proche par



FIG. 5. — HOKUSAI. — Extrait des *Mai*.

6. *Lettres de Van Gogh*, « ann zijn broeder. », T. III (557).

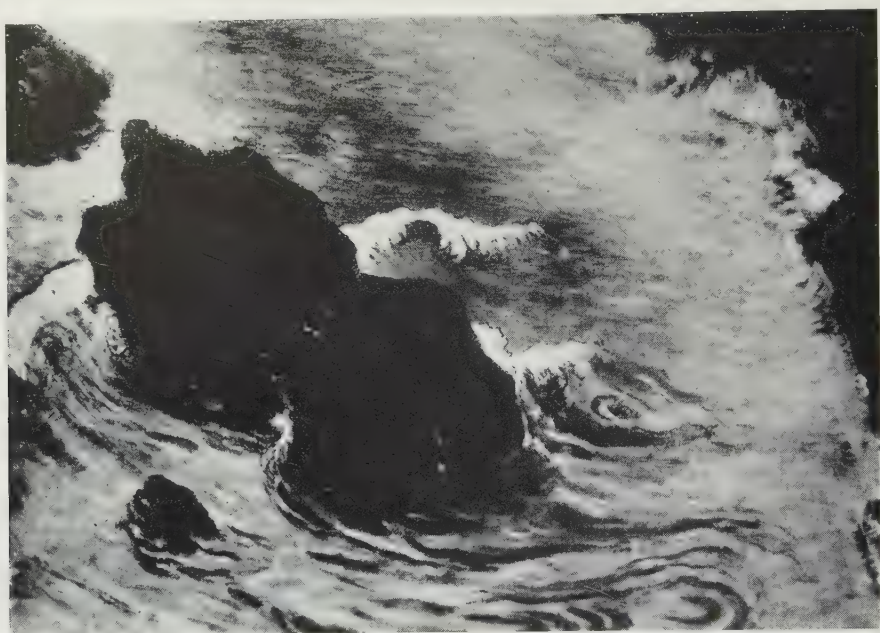


FIG. 6. — GAUGUIN. — La vague, 1888. Coll. particulière. Phot. Druet.

certains côtés de l'œuvre de Bernard, *La vision du sermon* (fig. 4) en diffère cependant profondément par certains éléments nouveaux également dans l'œuvre de Gauguin. La comparaison des deux toiles mérite de retenir l'attention, d'autant qu'elle nous révèle la transposition opérée par l'artiste en présence d'un modèle dont il s'inspire.

C'est, d'une part, un même emprunt aux costumes locaux, une analogie frappante dans la présentation des paysannes vues de dos et émergeant partiellement du cadre, une même technique simplificatrice niant presque le modelé, un fond uni analogue négligeant le réel, une même conception décorative enfin; mais par ailleurs, des différences s'accusent. *La vision du sermon* s'éloigne tout d'abord des *Bretonnes dans la prairie*, par une signification sous-jacente, nouvelle aussi dans l'œuvre de Gauguin. Déjà ce dernier fait « sourdre de la toile, mystérieusement, l'idée ou l'état d'esprit qui le hante »; la conception symbolique de *La vision du sermon*, sur laquelle Albert Aurier a longuement insisté, s'ajoute indéniablement au jeu des lignes et des couleurs « exprimées en le moindre nombre possible ». D'autre part, à côté de la toile anarchique de Bernard, l'œuvre de Gauguin est une composition achevée et volontaire. Or, l'effet de la mise en page est nouveau chez Gauguin. Pour la première fois, il adopte un effet de perspective où les plans se superposent, renonçant ainsi à la traduction traditionnelle de la profondeur; il agit ici comme « les primitifs et les Japonais ». Le point d'observation choisi est également caractéristique. L'artiste ne regarde pas la nature en face de lui; il la voit de haut en bas; le ciel, de ce fait, est



FIG. 7. — HIROSHIGÉ. — Triptyque.

supprimé. Si certaines toiles antérieures de Gauguin l'avaient parfois masqué derrière les frondaisons des arbres, du moins était-il alors sous-entendu à la place qu'il occupe traditionnellement dans la partie supérieure des paysages occidentaux. Or, ce point de vue particulier est fréquent dans les planches de l'Ukiyo-é, et ne se retrouve dans la peinture française du XIX^e siècle qu'après l'arrivée des estampes japonaises. La toile de Bernard, il est vrai, offrait déjà ces indications, mais celle de Gauguin les accuse.

Un détail produit par Bernard au sujet de l'élaboration de cette *Lutte de Jacob et de l'Ange* — détail qui ne saurait animer notre défiance vis-à-vis de Bernard, car il ne met nullement en cause la fierté de ce dernier dans sa fameuse controverse avec le maître de Pont Aven — semble bien nous donner la clef de ces innovations. Il nous indique en tout cas formellement que *La vision du sermon* s'inscrivait également ailleurs en débitrice. « Il (Gauguin) découpa », nous dit Bernard, « son avant-plan sur un fond de parti pris tout rouge, où deux lutteurs empruntés à un album japonais furent dévolus à représenter une vision »⁷. Sans doute s'agissait-il, en l'occurrence, d'un des fascicules des *Mangwa* (fig. 5). Dans ces livrets, Hokusai a représenté à diverses reprises des groupes de lutteurs; aucun, il est vrai, n'offre le modèle exact de celui que peignit Gauguin — l'ange de *La vision du sermon* se devait d'ailleurs d'avoir des ailes — mais le maître de Pont Aven, nous le savons par J. de Roto-

7. *Mercur de France*, 1903, décembre, p. 680.

champ, posait à l'artiste qui ne « pouvait pas copier » ; le groupe de Gauguin est néanmoins très proche de certains lutteurs des *Mangwa*.

Au moment où le maître de Pont Aven créait, ou plus justement concevait *La vision du sermon*, la suggestion des estampes japonaises était là ; or, on sait la sensibilité de Gauguin à la puissance suggestive de l'image : enfant il avait fui le foyer familial, un bâton sur l'épaule, pour avoir été charmé par la représentation d'un voyageur dans cette attitude. Aussi ne peut-on manquer d'être frappé de la place surprenante occupée par l'arbre dans *La vision du sermon*, et par sa silhouette particulière. Au centre de la composition, amputé de ses feuillages, tordu et contourné, ce tronc incliné n'évoque aucune œuvre de l'Occident, alors qu'on ne

serait pas en peine de trouver sur quelque crépon des mélèzes d'allure analogue. Composition, prise de vue, groupe des lutteurs, silhouette de l'arbre ont une saveur extrême-orientale. Celle-ci n'a pas échappé à M. R. Schneider qui a écrit « *Lutte de Jacob et de l'Ange*, ce que voient les Bretonnes au prêche quand le recteur leur parle du duel formidable ... mais vision à la japonaise qui est spontanément celle de Gauguin par la mise en page, la disposition de l'arbre et des lutteurs sur la colline rouge et sans perspective »⁸. Vision japonaise, certes, mais non pas spontanément telle, car nous savons que Gauguin avait précisément alors des estampes de l'Ukiyo-é sous les yeux.

Comment douter dès lors, en présence de la signification symbolique de l'œuvre, et de ses éléments d'inspiration exotique, que Gauguin n'ait eu — par Bernard sans nul doute — connaissance de la pensée consignée par



FIG. 8. — GAUGUIN. — La Barque, 1888.
Phot. Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

Ed. Dujardin dans la *Revue Indépendante* à la suite de l'exposition d'Anquetin. Coïncidence curieuse qui semblerait le confirmer : le maître de Pont Aven présenta pour la première fois cette œuvre en mars 1889 aux *Vingtiesistes* bruxellois ; *La vision du sermon* y fut exposée un an après les toiles japo-no-cloisonnistes d'Anquetin.

D'où venait donc le synthétisme de Gauguin ?

« Les idées sont comme les rêves », s'avouait l'artiste, « un assemblage plus ou moins formé de choses et de pensées entrevues ». A travers les conversations de Bernard, en présence de l'œuvre de Bernard et d'un album de feuilles japonaises, le

8. R. SCHNEIDER, *l'Art français au XIX^e siècle*, p. 72.

maître de Pont Aven a voulu matérialiser la pensée exprimée par Ed. Dujardin : il est venu à l'expression d'une pensée symboliste par le truchement d'une expression technique simplifiée, dans une manière de japonisme pictural.

Est-il excessif de prononcer le mot de Japonisme à propos de Gauguin? ... l'inspiration japonaise est-elle unique dans son œuvre, et hormis ce cas de *La vision du sermon* la pensée de l'artiste ne s'est-elle jamais plus tournée vers la xylographie étrangère ce qui rendrait cette explication tendancieuse?

Différents témoignages fortifient au contraire une telle interprétation, de même que le fait l'examen attentif de certaines œuvres postérieures de Gauguin, exécutées, il y a lieu de le noter, au temps où la mode du Japonisme était chez nous, à son zénith⁹, alors même que Bing venait d'organiser dans ses magasins, au printemps de 1888, une très belle exposition des meilleures estampes de l'Ukiyo-é qui fut remarquée¹⁰, à l'époque où la publication du *Japon Artistique* répandait parmi les artistes des exemples suggestifs d'œuvres et d'estampes Tokugawa et où, enfin, van Gogh, qui correspondait alors avec Gauguin, faisait continuellement allusion dans ses lettres à l'art japonais¹¹.

Gauguin utilise souvent dès lors, comme les graveurs de Edo, la vue cavalière. Tel est ainsi *La vague* de 1888 (fig. 6) dont le thème et le titre évoquent ceux d'une planche de Hokusai extrêmement célèbre alors en France (fig. 15). La coupe arbitraire du paysage, ne donnant aucun sentiment du cadre, la mise en page abandonnant tout esprit d'ordonnance peuvent déjà faire songer aux crépons; mais une notation particulière paraît en dériver plus directement encore : c'est le côté graphique du mouvement des eaux. Leur



FIG. 9. — HIROSHIGÉ.
Phot. Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

9. On ne peut s'empêcher de reproduire ici un dialogue tenu en 1887 dans *Francillon*, la pièce de Dumas fils, et relevé par le Pr. SCHWARTZ dans sa remarquable étude : *The imaginative interpretation of the Far East in Modern French Literature*, Paris, 1927, p. 105. « Mademoiselle, je vous demanderai la recette de la salade que nous avons mangée ce soir ici. Il paraît qu'elle est de votre composition. » — « La salade japonaise? » — « Elle est japonaise? » — « Je l'appelle ainsi. » — « Pourquoi? » — « Pour qu'elle ait un nom : tout est japonais maintenant. »

10. *Exposition historique de l'art de la gravure au Japon*, chez Bing, 22, rue de Provence, Paris.

11. Malgré la disparition des lettres de Van Gogh à Gauguin, nous pouvons néanmoins deviner que celles-ci faisaient parfois allusion à l'art japonais. Van Gogh écrit entre autres à son frère qu'il a « envie » de faire pour Gauguin et Bernard « des albums de 6, 10 ou 12 dessins comme les albums de dessins japonais » (492).



FIG. 10. — GAUGUIN. — Les petits chiens.
Coll. particulière. Phot. Vizzavona.

bouillonnement n'est pas traduit d'une manière illusionniste, comme dans *La vague* de Courbet, par exemple. Les méandres du courant sont écrits, les franges de la vague dessinées : c'est là un caractère typique des gravures extrême-orientales (fig. 7), les Japonais s'appliquant, en raison de leurs traditions artistiques, à synthétiser, à schématiser, si l'on peut dire, les divers mouvements des eaux, courantes, dormantes ou bouillonnantes : les *Mangwa* entre autres en offrent des exemples¹². On retrouve dans la toile de Gauguin une recherche étrangement analogue et d'ailleurs quelque peu malhabile en ce qui concerne la frange écumante des vagues. Les petits personnages, enfin, qui fuient dans le coin supérieur droit de la composition évoquent par leur cocasserie, et par leur gesticulation, si exceptionnelle chez Gauguin, certaines silhouettes humoristiques et le plus souvent trépidantes de Hokusai.

Dans *La barque* de la même année nous retrouvons à nouveau la même vue cavalière, la même tranche de paysage répudiant les habitudes occidentales de mise en page : le ciel ne figure pas à la partie supérieure de la toile, celle-ci eût-elle été plus vaste, il en serait encore absent (fig. 8 et 9).

Le curieux tableau des *Petits chiens* (fig. 10), bien imprévu dans l'œuvre de Gauguin, n'inspire-t-il pas des réflexions analogues si on le rapproche d'une estampe japonaise qui fut connue à Paris (fig. 11) : même mise en page, même technique synthétique et une semblable absence d'ombre. Ni Cézanne, ni les Impressionnistes n'ont dit cela... Or, précisément, les Japonais l'ont fait.

Dans *Misères humaines* (fig. 12), enfin, de 1888 sans doute puisque cette toile fut exposée aux *Vingtistes* bruxellois en 1889 — il ne nous en reste aujourd'hui que la réplique zincographiée par Gauguin en 1889 — le peintre avait adopté une mise en page analogue. Il avait également utilisé les



FIG. 11. — KUNIYOSHI.

12. Cf. H. P. BOWIE, *On the laws of Japanese Painting*, p. 62 et planches XXXVIII et s.

lignes obliques des Extrêmes-Orientaux que Degas leur avait déjà repris, mais Gauguin le faisait d'une façon très personnelle; ses obliques offrent en quelque sorte dans cette page un effet décoratif particulier; elles ont abandonné la brutalité, la raideur des modèles exotiques à tel point que l'on hésiterait presque à reconnaître l'idée de ligne oblique dans cette diagonale esquissée cependant par les têtes des personnages et la silhouette de l'un d'eux. Cette interprétation nous permet de saisir, de même que la transposition de *La vision du sermon* inspirée de l'œuvre de Bernard nous l'avait déjà fait comprendre, quelle métamorphose Gauguin fait subir aux suggestions artistiques qu'il emprunte. *Misères humaines* n'en démontre pas moins, comme les compositions de 1888 précédemment citées, que Gauguin avait ressenti l'attrait de l'estampe japonaise avant de se mettre en route pour Arles.

La co-habitation avec van Gogh allait fortifier cet intérêt. Ce dernier venait justement de recevoir « un paquet de japonaiseries » de Paris — dont une *Tête de femme* de la « bonne école » (540) — aussi fit-il connaître sans nul doute à Gauguin la diversité de style des Japonais, et l'existence des « anciennes feuilles », et des œuvres « de la vraie période », voire même des « dessins excessivement synthétiques » de cette époque, que Bing lui avait révélés (510-511). Aussi la suggestion exotique ne pouvait-elle manquer de transparaître à nouveau dans l'œuvre de Gauguin à Arles.

Dans *Les lavandières*, il reprend effectivement la vue cavalière des Japonais, et semble, par ailleurs, avoir cherché un effet de cocasserie, bien rare chez lui, coutumier chez Hokusai, tant dans la mise en page, avec les têtes guilloténées du premier plan et la femme se heurtant à gauche contre le cadre, que dans les silhouettes drôlatiquement écrites des deux lavandières qui figurent sur la droite de la toile.

Force est de reconnaître l'influence de l'estampe étrangère dans des œuvres comme *Le jardin de l'Hôpital à Arles* qui traduit l'ambiance chaude et ensoleillée du climat méridional dans une expression lumineuse annexant les tons unis et bannissant les ombres. Gauguin n'écrit-il pas, en effet, à cette époque à Bernard : « Vous discutez avec Laval sur les ombres et me demandez si je m'en fous. Quant à l'explication de la lumière ... oui. Examinez les Japonais qui dessinent pourtant admirablement et vous verrez la vie en plein air et au soleil sans ombre, ne se servant de la couleur que comme une combinaison de tons, harmonies diverses, donnant l'impression de la chaleur... De là, je m'éloignerais autant que possible de ce qui donne l'impression d'une chose, et l'ombre étant le trompe-l'œil du soleil, je suis porté à la supprimer »¹³. L'envoûtement de van Gogh pour le Japon a gagné Gauguin. Ce dernier écrit en effet au même correspondant — ce qui ne manque pas de nous surprendre, mais il est vrai qu'il y avait à Arles « de l'électricité dans l'air » — « C'est drôle, Vincent voit ici du Daumier à faire, moi au contraire, je vois du Puvis coloré à faire, mélangé de Japon »¹³. Lignes senties, tonalités rayonnantes dont l'harmonieuse

13. *Lettres à Bernard*, éd. Bruxelles, pp. 95 et 97.

combinaison se détache de la réalité, abandon du trompe-l'œil, telles sont les indications que Gauguin trouve alors chez les Japonais; or, le séjour près de van Gogh n'était pour lui que « l'affermissement de ses idées picturales antérieures ».

Pendant l'année 1889, l'expression du synthétisme se poursuit et s'accuse dans l'œuvre de Gauguin. Il se sent désormais « sûr de la route sur laquelle il s'est engagé ». A son retour d'Arles, il exécute *La famille Schuffenecker* dans laquelle les personnages sans modelé s'écrasent contre le fond sans tenir compte de l'expression de la troisième dimension. Sans doute n'est-il pas arbitraire de voir en cette œuvre le reflet de l'art des vieux maîtres de l'Ukiyo-é — ces artistes de la « vraie période » insouciants de la profondeur dont van Gogh à Arles n'avait pu manquer de l'entretenir; sans doute n'est-il pas téméraire d'y trouver une évocation des silhouettes plates familières à Utamaro et à certains de ses contemporains. M. Denis n'a-t-il pas rapporté, en effet, en 1942, au sujet des toiles exposées en 1889 au Café Volpini, et dont plusieurs étaient dues au pinceau de Gauguin, qu'on retrouvait là entre autres influences, celles de « l'estampe japonaise », car on parlait aussi de *Japonisme* en ce temps-là¹⁴.

Et de fait, cette année-là, Gauguin exécute le portrait de Meyer de Han où la ligne agressivement oblique du bord d'une table, qui divise la page en deux triangles



FIG. 12. — GAUGUIN, — Misères humaines.
Zincographie, 1888 ou 1889.

opposés, trahit assez ses origines extrême-orientales (fig. 13). Elle le fait, non seulement par son inclinaison à 45°, mais également par sa direction qui mène l'œil de la droite en haut de la composition vers la gauche en bas de la toile. De telles obliques sont, en effet, beaucoup plus fréquentes que les obliques opposées dans les œuvres japonaises, où elles semblent avoir été déterminées par la lecture des caractères d'écriture qui y interviennent fréquemment et dont la lecture s'effectue précisément du haut à droite de la page au bas à gauche. L'oblique brutale sur laquelle Gauguin a basé sa composition — et que plusieurs peintres emprunteront eux aussi vers cette époque à l'estampe japonaise — le contraint à adopter une vue plongeante assez imprévue et artificielle analogue à celle qui permettait aux Extrême-Orientaux de résoudre le problème de la perspec-

14. M. DENIS, *l'Époque du Symbolisme*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, p. 166.

tive sans appliquer les lois de la perspective rationnelle. Elle suggère curieusement ici l'impression de la profondeur au milieu de taches largement écrites, qu'interrompt cependant le modelé du visage de Meyer de Han, accusé sans doute par souci de ressemblance.

Peut-on douter de trouver à nouveau le reflet de la gravure japonaise dans la toile de Gauguin intitulée *La vague, les récifs* qui paraît bien appartenir à cette période si l'on en juge par la signature « P. Go » si fréquente dans ses toiles des années 1888 à 1890 (fig. 14).

Dans cette œuvre, en effet, Gauguin traduit les vagues par des taches tout à fait éloignées de la réalité objective, mais très proches au contraire par leur volonté d'interprétation décorative de la traduction donnée par Hokusai dans sa célèbre *Vague* (fig. 15) que van Gogh admirait à la même époque et dont Henri Rivière donnera quelques mois plus tard des répliques très personnelles où se retrouve une même allure décorative (fig. 16). Au premier plan, d'ailleurs, une tête de femme assez surprenante, fait songer par ses proportions singulières aux « gros plans » que Degas comme Whistler, avait empruntés aux Japonais.

Et ne peut-on voir encore du *Japonisme* dans ces cadres caractéristiques et bien imprévus des deux sortes d'éventails adoptés par Gauguin pour y graver ses *Drames de la mer*? Les xylographies japonaises destinées à décorer des écrans parvinrent parfois en Europe avant d'avoir été montées; elles laissent alors apparaître des marges nues et irrégulières. Gauguin semble avoir cherché à réaliser quelque chose d'analogue dans ses *Drames de la mer*.

Par ailleurs, la brusque venue de l'artiste à la gravure originale — en fait à l'estampe —, son adoption dans cette technique d'une facture particulièrement synthétique, son invention — selon Seguin¹⁵ — d'un procédé permettant la reproduc-

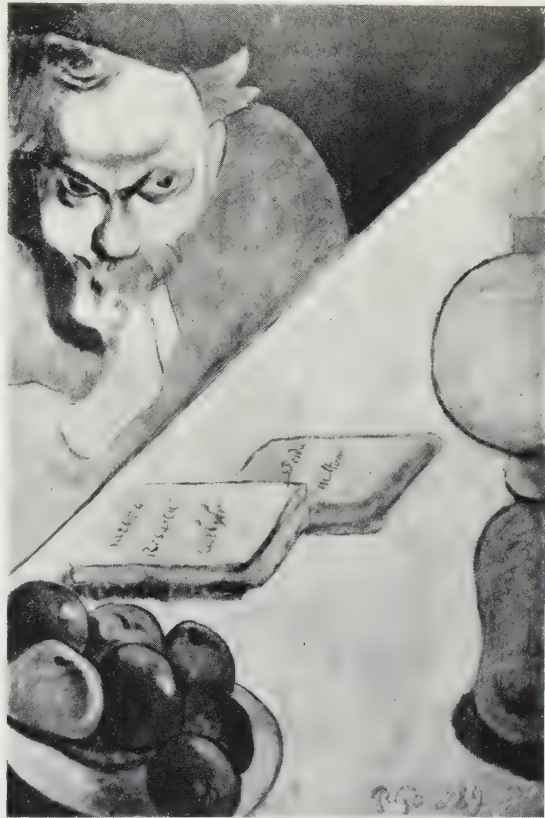


FIG. 13. — GAUGUIN. — Portrait de Meyer de Han, 1889.
Boston. Coll. Mr. et Mrs. Q. A. Shaw Mac Kean.

15. A. SÉGUIN, dans *l'Occident*, 1903, pp. 160 et 304, fait allusion au rôle « rénovateur » de Gauguin dans la gravure et la lithographie. M. CL. ROGER MARX, de son côté (dans *la Gravure originale de Manet à nos jours*, p. 58), signale qu'en 1888 E. Bernard fonda le journal *le Bois*, dont il rehaussait parfois les images à la main, et que nous n'avons pu consulter; il paraît évident que ces tentatives se réclamaient directement de l'inspiration japonaise.

tion des aquarelles semblent bien confirmer également l'intérêt du maître de Pont Aven à cette époque pour l'art japonais.

Si l'influence des xylographies exotiques devient plus difficile à saisir par la suite dans l'œuvre de Gauguin, leur style, néanmoins, s'impose à lui tandis que commence à prendre corps la doctrine de l'esthétique nouvelle. Seguin nous parle à plusieurs reprises de l'intérêt du groupe de Pont Aven pour les Japonais; ceux-ci « apprenaient », paraît-il, à nos artistes « la direction et le symbole des couleurs »; Seguin témoigne en tout cas de « l'amour » de Gauguin à cette époque pour les « kakémonos ». Sans doute y a-t-il là impropriété de terme, car au Pouldu dans la chambre du maître, « les » Utamaro, a précisé Seguin, voisinaient avec des reproductions d'œuvres fameuses¹⁶. Il est de fait qu'une estampe d'Utamaro, d'une valeur de trois cents francs, somme assez considérable à l'époque, surtout pour Gauguin, lui fut alors cédée par Joyant en échange de tableaux¹⁷. Gauguin goûtait donc parmi

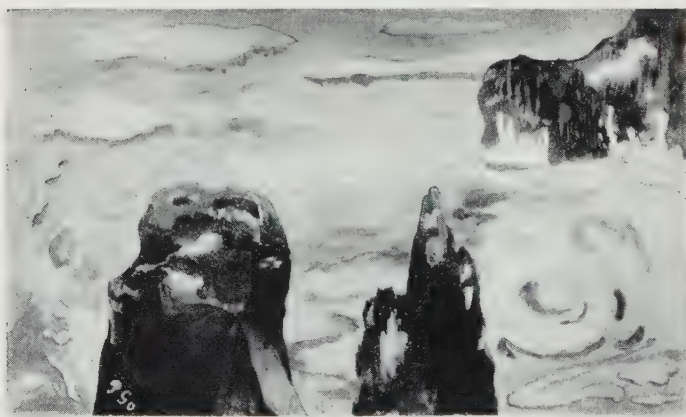


FIG. 14. — GAUGUIN. — La vague, les récifs, 1889 (?)
Phot. Vizzavona.

ces gravures extrême-orientales, les œuvres si essentiellement décoratives du Japonais passé maître dans l'utilisation des lignes souples et des taches colorées ordonnées sans effet de perspective. Il avait été conquis par les planches d'Utamaro dont le charme se doublait alors à Paris de tout le prestige de la nouveauté¹⁸, et qui sont, en fait, de véritables surfaces planes couvertes de couleurs en un certain ordre assemblées (fig. 17). Le style de Gauguin affirma alors des tendances analogues.

Charmé par les estampes japonaises, l'artiste voulu en voir, comme jadis il s'était mis à peindre, « désormais ... tous les jours ». Il en accroche aux murs de la Villa

16. A. SÉGUIN, *Paul Gauguin, l'Occident*, mars 1903, pp. 164, 165, 232 et 236.

17. J. DE ROTONCHAMP, *Paul Gauguin*, Ed. Crès, 1925, p. 77.

18. Théodore DURET en 1882, comme Louis GONSE en 1883 (*l'Art japonais, les livres illustrés, Gazette des Beaux-Arts*, et 1^{re} édition de *l'Art japonais*) ne connaissent encore que très imparfaitement les prédécesseurs de Hokusai.

Devant la demande pressante des amateurs, des fouilles systématiques furent entreprises au Japon, qui permirent peu à peu une connaissance meilleure, puis complète des vieux maîtres de l'Ukiyo-é.

En 1886 Louis GONSE (*l'Art japonais*, 2^e édition) a affermi ses connaissances; mais il ne réserve encore que quelques lignes à Utamaro (dont il reproduit *la Sortie nocturne*) alors qu'il consacre plus de dix pages à Hokusai.

A l'exposition de 1888, chez Bing, et plus encore à celle de 1890 les vieux maîtres de l'estampe sont connus et bien classés.

Dans son ouvrage sur *Utamaro*, de 1891, Ed. de Goncourt signale que la réplique de la planche des *Pêcheuses d'awabi* d'Utamaro, payée par lui « 40 francs, il y a cinq ou six ans », venait d'être achetée 1.050 francs à la vente Burty (1891), somme qui parut alors « fabuleuse » (éd. originale, p. 27).

G. Mijeon, de son côté (Préface *Utamaro*, Vignier et Inada, 1912), a signalé l'engouement subit pour Utamaro, à cette époque, longtemps ignoré à côté de Hokusai.



FIG. 15. — HOKUSAI. — La vague.

Ange se devine »¹⁹; car, écrira-t-il : « Avec les maîtres je cause, en tentation de péché, je rougis devant eux. » Gauguin, on le voit resta fidèle à l'estampe japonaise.

Préciser dans quelle mesure, en définitive, son art y fut sensible reste malgré tout malaisé; bien que, soit directement, soit indirectement par l'élaboration de la pensée d'Ed. Dujardin, et en face de l'œuvre d'E. Bernard, ces gravures de Edo aient eu une influence profonde, décisive même peut-on croire, sur l'évolution de Gauguin au cours des années 1888-1889.

Sans doute consulta-t-il également à cette époque d'autres exemples d'arts primitifs où une même simplification de style s'imposait, d'autres modèles d'arts populaires où le groupe de Pont Aven retrouvait sans doute la vertu symbolique qu'Ed. Dujardin y avait découverte. Ces artistes reprirent, en effet, une à une, toutes les suggestions que le critique avait proposées en mars 1888 dans son article de la *Revue Indépendante* : ils adoptèrent l'idée d'un art symboliste tout autant que la pensée d'une transposition intellectuelle et décorative du Réel; ils cherchèrent leurs inspirations dans les arts primitifs tels que les calvaires bretons comme dans les arts populaires tels que les

FIG. 16. — HENRI RIVIÈRE. — Etude de vague
Avec l'autorisation de feu Henri Rivière

19. *Lettres à Bernard*, Ed. Bruxelles, p. 114.

20. J. DE ROTONCHAMP, *Paul Gauguin*, Ed. Weimar, 1906, p. 68.

21. Julien LECLERC, *Exposition Paul Gauguin*, *Mercur de France*, janvier-mars 1895, p. 121.

22. GAUGUIN, *Avant et Après*, Crès, 1923, pp. 45 et 97 et s.

images d'Epinal. L'attrait du groupe de Pont-Aven pour les vitraux d'église évoque, par ailleurs, d'une certaine manière, le souvenir de l'inspiration d'Anquetin devant les vitraux d'Etrepagny. La négation des complémentaires qui devient à cette époque une obsession véritable chez Gauguin, ainsi qu'en témoignent ses écrits et ceux de Seguin, rappelle d'autre part une notation typique de Dujardin en présence des œuvres cloisonnistes d'Anquetin. Tous ces caractères propres à l'Ecole de Pont Aven, prouvent avec évidence que l'article de Dujardin, paru à la *Revue Indépendante*, eut une résonance profonde auprès de ces artistes. Leur intérêt pour les estampes japonaises le confirme également.

Mais, de toutes ces suggestions, cependant, l'exemple de la xylographie étrangère paraît bien avoir été précisément celle qui influença le plus l'art de Gauguin. Les calvaires bretons, auxquels le maître de Pont Aven emprunta parfois ses sujets, ne lui proposaient pas le modèle d'un renouvellement de technique picturale. Les si peu artistiques images d'Epinal, auxquelles Gauguin pu songer parfois, ne pouvaient guère avoir pour lui, passionné d'exotisme, avec la vulgarité de leur dessin, l'attrait de ces images extrême-orientales dans lesquelles il avait nécessairement reconnu la griffe des maîtres.

Dans l'estampe japonaise, à l'inverse de van Gogh qui y voyait des modèles à imiter, Gauguin chercha des indications; il y « trouva son bien » et se l'approprié « en égoïste de génie ».

Elle encouragea ses tendances personnelles; elle stimula son opposition à la discipline de l'Impressionnisme analytique, et entraîna sa réaction. A travers la pensée d'Ed. Dujardin et en présence de l'œuvre de Bernard, elle amena la rupture de Gauguin avec l'esprit du Naturalisme et son adhésion à l'esthétique symboliste d'une génération nouvelle.

Parfois, elle lui suggéra le renouvellement de ses compositions, et le détourna pour un temps de son goût des ordonnances classiques.

A son exemple surtout, « il se lança hardiment », comme l'a dit son camarade Louis Roy, qui exposa avec lui en 1889 au Café Volpini, « dans la synthèse de la grande division comprise à la manière japonaise »²³. Comment douter, en effet, que Gauguin n'ait repris à l'estampe exotique ce goût de la synthèse qui s'imposa à presque tous les artistes en sa présence. Théodore Rousseau et Degas, d'une certaine manière, l'y avaient déjà pressentie; Anquetin et Emile Bernard l'y avaient découverte²⁴; van Gogh l'y recherchait à la même époque; Mary Cassatt, Toulouse-Lautrec,

23. Louis Roy, *Mercur de France*, 1903, nov., p. 430. C'est également à peu près ce que dit Bernard dans ses *Lettres à Bernard*, Ed. Bruxelles, p. 81. « Ce que Paul Gauguin s'efforça surtout de représenter *en des espèces de grands crépons japonais...* (c'est) la proclamation d'un retour vers la vie simple et même sauvage. »

C'est aussi ce que sous-entend VAN GOGH, *Lettres à E. Bernard*, Ed. Bruxelles, p. 63. Décivant une de ses toiles où des « rochers lilas » interviennent dans des « terrains rougeâtres » « comme dans de certains dessins japonais », il ajoute : « Comme dessin et division de la couleur par grands plans, cela a pas mal de rapport avec ce que vous faites à Pont Aven. »

24. Comme l'Italien Favretto d'ailleurs ainsi que le prouve une allusion de P. LEFORT, *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, T. II, p. 407, *les Ecoles étrangères de Peinture*, dans laquelle le mot *japonisme* est déjà utilisé pour l'art pictural : « Le japonisme a ses adeptes par delà les monts, comme à Paris. M. Favretto (né à Venise)



FIG. 17. — UTAMARO. — La sortie nocturne.
B.N. Est.



FIG. 18. — A. LEPIÈRE. — « On va goûter », 1890.
Xylographie en couleurs. B.N. Est.

Henri Rivière, graveurs, et Auguste Lepère (fig. 18) allaient l'y trouver à leur tour indépendamment de la discipline de Gauguin, comme Bonnard et Vuillard allaient bientôt le faire. De son côté, Gauguin, lui aussi, emprunta sans nul doute à ces œuvres étrangères la simplification positive de la couleur ; il en reprit les taches « plus significatives que représentatives de la lumière et du ton propre », leur valeur d'harmonie, et leurs tonalités arbitraires. A la suite des Japonais, il récusait le trompe-l'œil par l'abandon des reflets, des valeurs²⁵ et des ombres — c'est-à-dire en un mot par la suppression du modelé et peut-être même emprunta-t-il aussi aux vieilles estampes aux tons fanés le goût des tons mats voisins de la fresque dont il ignorait les plus illustres exemples.

Comme eux, il sertit ces aplats de contours expressifs suggérant la forme plus qu'elle ne la traduisait : après eux, il retrouva dans la nature entière ces lignes sen-

s'en montre épris dans son *Atelier de tailleur* tout plein de *jolies taches* très habilement contrastées. » Les aplats d'un art synthétique, ce qu'on appellera plus tard le « tachisme » des Japonais s'était donc déjà imposé à l'artiste italien dès 1878.

25. GAUGUIN, *Avant et Après*, p. 56. « Chez les Japonais les valeurs n'y sont pas, et ma foi tant mieux. »

ties, cette arabesque qui fait frémir et qui vous charme dont van Gogh avait déjà demandé le secret aux crépons.

Comme Degas vingt ans plus tôt avait compris en présence de cet art graphique que le « dessin n'est pas la forme, mais la manière de voir la forme », Gauguin vit dans ces images que l'œuvre picturale n'était pas la représentation du réel mais une manière intellectuelle de la concevoir et de la traduire : il y découvrit la suggestion d'un art abstrait.

Enfin, au temps où l'on s'accordait à considérer les Japonais comme « les premiers décorateurs du monde », au temps où lui-même commençait à s'intéresser à leurs xylographies, Gauguin retrouva la formule d'un art plus décoratif que sincèrement représentatif, il rechercha le style ; et, de plus, à l'époque même où la révélation des œuvres d'Utamaro était à Paris dans toute la fleur de sa nouveauté, et où le maître de Pont Aven aimait avoir des planches de cet artiste sous son regard, Gauguin, après avoir abandonné le modelé et la perspective, aboutit à la formule révolutionnaire d'un art irréaliste de « surface plane », dont les xylographies d'Utamaro offraient depuis un siècle un exemple plus achevé et plus saisissant qu'aucune autre expression picturale primitive : Gauguin, à l'époque où il « japonisait » avait à son tour, comme Degas avant lui l'avait fait, « innové » ce que l'estampe japonaise venait d'apporter à Paris de plus nouveau dans le *Japonisme*.

Directe et indirecte, acceptée volontairement ou subie intuitivement, l'influence de ces gravures avait orienté les premiers chefs-d'œuvre de Gauguin dans la voie de la synthèse, puis de l'irréalisme. Avec l'exemple et l'autorité du pionnier, la magnifique exposition d'estampes japonaises de l'Ecole des Beaux-Arts de 1890 allait entraîner les jeunes dans cette direction artistique.

YVONNE THIRION.

RÉSUMÉ : *The influence of the Japanese print on the work of Gauguin.*

Like several French painters in the latter half of the nineteenth century, Gauguin underwent the influence of the Japanese print.

The style of the latter, due to the technique of the wood-cut, provided, in particular, Dughet and E. Bernard—at a time when Japonism was at its height in Paris—with the inspiration for works of a synthetic character (1887). *Cloisonnisme* (a neologism, which one might translate as *Partitionism*), was born—a genre praised for its novelty by a writer, Dujardin, who also spoke in glowing terms of what he called its symbolist value.

In 1888, after his meeting with E. Bernard, Gauguin made a spectacular break with impressionism and its naturalism, in a painting, soon to become famous, and inspired simultaneously by one of Bernard's works, by the writings of Dujardin and by a Japanese print.

Gauguin's work during the years 1888-1889 shows other borrowings from exotic prints: notations in the Japanese style which attracted the artist by their novelty but which he integrated in so subtle a manner as to be scarcely recognizable, hastily, there are grounds for believing that the style of Utamaro—which was particularly appreciated by Gauguin and whose novelty was in its heyday in Paris just then—was not without influence on the western artist in the pictorial revolution which he began.

LE PREMIER SEJOUR DE GAUGUIN A TAHITI

D'APRÈS LE MANUSCRIT JÉNOT
(1891-1893)

Le lieutenant d'Infanterie de Marine Jénot qui avait assisté à l'arrivée de Gauguin à Tahiti et avait éprouvé de l'amitié pour lui, a laissé des notes inédites donnant d'intéressants détails sur cette période. Ces notes sont maintenant entre les mains de sa veuve et de sa fille qui vivent encore en Bretagne et qui, sur l'intervention du peintre André Planson, ont bien voulu nous les communiquer, et en autoriser la publication.

Il existe d'ailleurs plusieurs versions de ce texte en différents brouillons comportant quelques variantes peu importantes. Nous donnons donc d'abord le texte principal et indiquerons ensuite quelques compléments : on verra que Jénot possédait un certain nombre de peintures de Gauguin. Nous ignorons leur sort et ne les connaissons que par les photographies reproduites ici et prises par Jénot pour accompagner ce manuscrit qu'il avait visiblement l'intention de publier.

G. W.

A. — SOUVENIRS DE JÉNOT

SOUS-LIEUTENANT d'Infanterie de Marine, au 2^e Rgt de l'arme à Brest, je fus appelé en fin 1890 à continuer mes services à la Cie du Détachement de ce Régiment stationnée à Tahiti. Je pris passage au Havre sur le paquebot « La Bourgogne » de la Cie G^{le} T. pour New York, puis à San Francisco sur le voilier « Tropic-Bird », alors commandé par le Capitaine Burns, et débarquai le 2 Novembre 1890 à Papeete. En même temps que moi firent ce voyage les médecins des Troupes de la Marine Sérez et Le Guen, nommés, le premier chef du Service de Santé de Tahiti et le second médecin résident de l'Hôpital Militaire de Papeete.

La garnison de Tahiti comprenait alors la Cie d'Infanterie de Marine commandée par le Capitaine Onfroy de la Rosière, Lieutenant Clément, que je venais remplacer et qui prit passage quelques jours après sur le voilier qui m'avait amené, une batterie d'Artillerie de Marine (Cap^{ne} Poivez et Lt Grandjean), un détachement d'ouvriers d'artillerie de marine (Cap^{ne} Lhomme, garde d'artillerie de Régout), un hôpital militaire et une brigade de gendarmerie commandée par un Lieutenant...

Cette force armée, ainsi que les services administratifs (Commissaire de la



FIG. 1. — GAUGUIN. — Enfant créole voisin de Gauguin à Papeete, 0,35×0,29. Coll. part.

Marine Pavot) était sous les ordres du Commandant d'Armes et C^{mt} des Troupes Capitaine d'Art^{ie} de Marine de Bourayne.

La Cie d'Infanterie de Marine détachait une section avec un adjudant à Raiatea, une des Iles sous le vent, où elle occupait le fort d'Uturoa mais dont le reste de la superficie nous était interdit par les indigènes dont le chef se nommait Teraupoo. Celui-ci, travaillé par les missions protestantes, se réclamait du gouvernement anglais et certains de ses hommes s'affublaient de vestes du plus beau rouge des soldats de Sa Majesté Britannique.

La brigade de gendarmerie avait des postes de gendarmes répartis en certains points du littoral de l'île et également des postes isolés dans la plupart des îles des Etablissements français

de l'Océanie (Tuamotu, Marquises, Iles Sous-le-Vent, etc.).

Ces établissements étaient sous l'autorité du gouverneur M. Lacascade, dont la résidence était à Papeete.

Le Capitaine Onfroy de la Rosière, arrivé au terme de son séjour de trois ans, rentra en France dans les premiers mois de 1891 et, seul officier d'Infanterie de Marine, je pris le Commandement de la Compagnie en attendant l'arrivée de son remplaçant que j'escomptais à la fin de chaque mois suivant.

En effet, le courrier d'Amérique, courrier postal de France, voie alors employée par le Ministère de la Marine pour les envois d'officiers isolés à Tahiti, quittait San Francisco un des premiers jours de chaque mois et son voyage, sans escale, durait 27 à 31 jours jusqu'à Papeete où il ne séjournait que 2 à 4 jours pour regagner San Francisco. Deux Trois-mâts goélettes assuraient le service, le « Tropic-Bird » (Cap. Burns) et le « City of Papeete » (Cap. Davis).

Aussi fus-je surpris quand un matin du mois de juin 1891 — le « City of Papeete » étant arrivé et déjà reparti — mon ordonnance Brenner (un breton bretonnant de Kerguinaonet en Pleylem, Finistère) vint m'avertir que le croiseur stationnaire de la Marine, « La Durance » était sur rade venant de la Nouvelle-

Calédonie et qu'il avait à bord notre Capitaine. Je me hâtai d'aller aux quais mais, à peu de distance de chez moi, je rencontrai deux inconnus dont un Capitaine d'Infanterie de Marine à qui je me présentai. C'était bien mon nouveau capitaine (Swaton), venant du détachement de la Nlle Calédonie, ayant embarqué à Nouméa comme son compagnon, M. Gauguin, artiste peintre, en mission, venant de France.

J'emmenai le Capitaine et M. Gauguin chez moi pour leur donner les premiers renseignements indispensables à tout nouveau venu dans l'île, et c'est ainsi que je fis la connaissance de Gauguin.

Disons le tout de suite, dès son débarquement Gauguin avait attiré les regards des indigènes, provoqué leur étonnement et aussi leurs lazzis, surtout ceux des femmes. Grand, droit, taillé en force, gardant, malgré sa curiosité déjà éveillée et soucieuse sans doute de ses futurs travaux, un grand air de profond dédain, il contrastait avec son voisin, le Capitaine, un peu plus petit, de figure ronde et bonasse et légèrement tassé sur lui-même. Tous deux devaient être à peu près du même âge, la quarantaine, mais ce qui retenait l'attention surtout sur Gauguin, c'était ses longs cheveux poivre et sel tombant en nappe sur ses épaules au dessous d'un vaste chapeau de feutre brun à larges bords, à la cowboy. De mémoire d'insulaire on n'avait jamais vu d'homme à longs cheveux dans l'île — mis à part les chinois qui n'offraient pas le même aspect — aussi le jour même Gauguin fut-il surnommé *taata vahine* (homme femme) ce que les indigènes formulaient avec ironie, mais qui provoqua un mouvement de curiosité de femmes et d'enfants tel que je fus obligé de les faire chasser des abords de ma case. Gauguin, mis au courant sur l'heure, en rit d'abord, mais, au bout de quelques semaines, la chaleur aidant, il fit couper sa chevelure à la mode de tout le monde.

Je dus naturellement consacrer cette journée à mes deux hôtes, assurer leurs premiers pas à Papeete pour leur faciliter



FIG. 2. GAUGUIN. — Jeune fille créole voisine de Gauguin à Papeete.
0,36×0,32. Coll. part

d'abord la recherche du couvert et du vivre, les aider dans leur installation, les diriger dans leurs premiers devoirs de nouveaux arrivants vis-à-vis des autorités de tout ordre, et nous terminâmes cette journée bien remplie au Cercle militaire où ils complétèrent leur connaissance de la garnison et prirent contact avec les *vahine* et furent par elles couronnés de fleurs.

Aussi Gauguin me fut-il toujours reconnaissant de mes attentions et malgré la grande différence d'âge, me conserva-t-il toujours une affection que ne diminuèrent pas les discussions nombreuses que nous eûmes peu après sur certaines de ses façons de s'exprimer en peinture, mais surtout en dessin. Plutôt même, mon entière franchise sur ces points lui fut-elle agréable et je ne pus en douter quand je le vis bientôt se départir, vis à vis de moi, de son grand air dédaigneux et plein de morgue qu'il avait à son arrivée et qu'il reprenait à l'égard de toute nouvelle connaissance le conservant le plus souvent longtemps et parfois toujours alors il fallait s'y faire ou s'abstenir de s'y exposer.

Le Capitaine Swaton s'installa dans la case qu'avait quitté le Capitaine Onfroy de la Rosière, à l'extrémité ouest de la plage de Papeete près de l'ancienne batterie de l'Uranie.

Gauguin choisit une case au pied de la montagne, à l'arrière-plan de la ville, aux environs de la Cathédrale.

La mienne, étant voisine de l'avenue militaire des Casernes, devenait ainsi naturellement le lieu de rendez vous des deux hommes. Ces rencontres, si elles ne furent pas quotidiennes aux premiers temps de leur séjour, furent néanmoins fréquentes d'autant plus que Gauguin cherchant déjà quelque connaissance de la langue maorie et s'étant aperçu que je la possédais bien, comptait sur moi pour l'y aider. J'essayai peu à peu de le faire de mon mieux et avec patience, car l'élève avait une fâcheuse propension à oublier, à mélanger les syllabes ou à les intervertir — à un certain âge, il est difficile à certaines glottes de s'assimiler un langage nouveau — fût-il simple comme le tahitien : encore y faut-il au moins la mémoire. C'est ainsi que Gauguin, bien qu'il ait vu souvent mon nom écrit, surtout par moi même, n'est-il jamais parvenu à l'orthographier correctement et m'a-t-il appelé le plus souvent Gino, assonance qui a sans doute frappé son oreille au début de nos relations.

C'est ce qui explique aussi, entre bien d'autres l'erreur — si elle ne résulte pas d'une mauvaise lecture du manuscrit de Gauguin — contenue dans la reproduction d'une lettre du peintre dans le livre de son fils « P. Gauguin, mon père », où est répétée plusieurs fois l'expression *O Natu* qu'il traduit « je m'en fiche, qu'importe », mais qui, en réalité ne signifie rien, car l'expression exacte et qui revient constamment dans la conversation tahitienne est *noa atu* (qui se prononce *noatou*) et signifie, en effet « tant pis, cela m'est égal, je m'en moque ».

Mais l'acception exacte de cette expression est celle qu'il convient de lui donner dans la première phrase tahitienne que j'aie entendu prononcer. Elle le fut par un vieux retraité de la marine, le père Sartiaux, d'un ton posé, d'une voix grave

et lente, ce qui fait que j'en ai entendu tous les détails et ne l'ai plus oubliée. Ce vieillard, ayant à se plaindre de quelques déprédations de jeunes garçons, alors qu'il était en train de lire sous sa vérandah, se leva tout à coup de sa chaise-longue, décrocha un vieux fusil à piston à portée de sa main et, visant le groupe d'enfants à travers ses lunettes de guingois, leur dit : « Aoneï outou e pupuhi hia e au, e neoneo *noa'tu* iroto i te ahiera tuva-va! », ce qui déclencha le rire tumultueux des gamins mais toutefois aussi leur fuite.

Traduction « Tout à l'heure vous, vous serez fusillés par moi et vous puerez à jamais dans la brousse de goyaviers. (Noa atu = à jamais — pour toujours).

Comme dans toute la colonie, c'est à la fin des après-midis parfois lourds ou d'occupations ou de température que le plus souvent nous nous retrouvions, et rarement Gauguin arrivait sans une question à me poser, un renseignement à demander, un modèle à trouver car il s'intéressa dès le début, à tout ce qui touche la vie des indigènes et le pays lui-même, tant dans le temps d'alors que dans les temps passés. C'est pourquoi je le mis en relation avec l'interprète officiel du Gouvernement, M. Cadousteau, de père français, de mère tahitienne, l'homme le plus compétent en langue et en histoire maorie, connaissant les divers dialectes de l'archipel.

Il chercha aussi non seulement des modèles, mais des acquéreurs possibles de peinture. Aussi dus-je m'entremettre pour l'introduire dans le milieu civil, fonction-



FIG. 3. — GAUGUIN. — Le capitaine Swaton, 0,45×0,36. Cell. part.

naire ou non de la Colonie, par l'intermédiaire du maire de Papeete M. Cardella, d'un commerçant, lorrain comme moi, M. Simonin, de mon propriétaire l'avocat Lango-masino (dit Titipa, traduction tahitienne de son prénom Hégésippe), de mon voisin M. Drollet, fabricant de glace à rafraîchir, et d'un ancien colon M. Goupil, enfin d'un médecin de la marine en retraite, familier de la reine Maran, le Dr Chassaniol, d'autres encore.

Dès son installation finie, Gauguin se mit à peindre quelques petits morceaux, paysages, études de figures et de nu. Mais il ne fit pas de grande toile à Papeete. Il se fit seulement l'œil et la main à découvrir le Tahiti qu'il voulait comprendre et définir pour l'exprimer. C'est ainsi qu'il fit les portraits, que je possède, des enfants de son voisin, du Cap^{ne} Swaton et de Teuraheimata à Potoru (fig. 1 à 4).

Il avait apporté de France assez de matériaux pour travailler au moins quelques mois, comptant se réapprovisionner au fur et à mesure des besoins. Avec un certain nombre de couleurs fines, il avait un gros assortiment de tubes de couleurs pour la décoration, de la maison Lefranc et Cie. En outre il apportait des rouleaux de toiles, dont une était constituée par un fort canevas de gros fil de chanvre, qu'il essaya avec les portraits d'enfants dont je parle plus haut, et les autres plus fines comme celle dont il se servit pour le portrait du Cap. Swaton (fig. 3). Avec ces toiles il s'était muni de caséine, de colle forte et de blanc d'Espagne dont il faisait l'enduit de préparation. Souvent cette préparation se fit chez moi, et il arriva plus tard que, manquant de colle et de caséine, Gauguin me demanda si je ne croyais pas qu'il pourrait remplacer ces produits par le fruit de l'arbre à pain — le uru (ourou), pe = mûr, ou pu (pou) = pourri, qui dans ces conditions a la consistance et quelque peu l'odeur du fromage, très mûr de Marolles. Je n'étais pas de cet avis, craignant qu'une matière végétale utilisée sans autre préparation n'ait une tendance à la moisissure. Mais, dit Gauguin, nécessité fait loi, et il employa le uru non seulement à titre d'essai, mais pour des toiles de dimension qu'il acheva. Toutefois, s'il l'utilisa, il n'en fit qu'un usage momentané et put se réapprovisionner de France, ou de San Francisco par l'intermédiaire des capitaines du courrier postal.

Outre son matériel de peinture, Gauguin avait apporté tout un assortiment de gouges et de ciseaux de sculpteur sur bois. Il me demanda si les indigènes que je connaissais pourraient lui procurer du bois comme ils en employaient pour fabriquer leurs ustensiles de table dont je possédais des exemplaires. L'un d'eux figure dans une toile de Gauguin reproduite dans le recueil Gauguin de la Collection des Maîtres des Editions Braun et Cie (N° 33, *le repas*, Tahiti (1891), collection particulière), c'est un plat à popoï (soupe) sorte de coupe ovale ayant une poignée à chaque bout dont une est creusée d'un petit canal permettant de verser le liquide en soulevant à l'autre bout. Je pus lui procurer d'abord quelques morceaux de goyavier dont le bois a assez l'aspect du poirier mais qui a le défaut de se manger aux vers et de tomber assez rapidement en poussière. Mais son attention avait été attirée sur mes plats en

bois, d'ailleurs de fort belle matière, et en particulier sur le plat à popoï. Aussi un matin arriva-t-il chez moi muni d'un paquet d'outils et me demanda si je l'autorisais à tailler dans le bois. J'acquiesçai et, heureux, Gauguin prit l'objet, l'examina, le tournant et le retournant, puis, tout à coup, sans préparation, choisissant un outil, il commença à l'entailler. Je le regardai faire, mais sans rien dire, car, quand il travaillait, Gauguin était muet et même sourd. Il sculpta ainsi longtemps, jusqu'à l'heure du déjeuner, au cours duquel il me demanda s'il trouverait, à Tahiti, des figures sculptées, bois ou pierre, et s'étonna que je lui répondisse que, à ma connaissance, il n'existait rien de tel dans l'Île et dans l'archipel, que j'avais vu les reproductions des pierres sculptées des Îles de Pâques, mais que ces îles fort éloignées de Tahiti, n'appartenaient sans doute pas au même groupe ethnique que nos îles. De même les figures sculptées de Nouvelle-Calédonie et de Nouvelle-Zélande étaient inconnues des insulaires de Papeete. Il exhiba alors des photographies de marquisiens portant sur toute une moitié du corps des tatouages dont il admira le dessin et s'étonna que des artistes, capables de tatouer de telles figures, n'aient jamais songé à les reproduire en bois ou en pierre. Aussi, plein de l'objet de notre conver



FIG. 4. — GAUGUIN. — Teurahcimata,
0,50X0,42. Coll. part.



FIG. 5. — GAUGUIN. — Deux femmes indigènes assises.
aquarelle, 0,22×0,15. Coll. part.

sation, reprit-il son travail en traduisant au ciseau et à la gouge quelques-uns des dessins marquisiens. Il me laissa le plat à popoï ainsi sculpté que je possède encore. Depuis, il se procura de tels ustensiles et j'ai pu voir à l'Exposition rétrospective de ses œuvres qui se tint au Petit Palais, à Paris, en 1906, un plat à popoï identique au mien et sculpté de la même façon, du même travail.

Mes troncs de goyavier prirent forme les uns après les autres sous ses doigts en figure de dieux bizarres et toujours avec une vigueur d'expression et un imprévu de dessin impressionnants.

A la recherche de bois intéressants pour lui, je le conduisis dans la montagne au dessus de la vallée de la Reine, où habitait, retiré, un vieux tahitien qui descendait souvent à Papeete et y vendait divers produits au marché, cocos, feï, fruits de la forêt, mais dont le principal commerce était les fleurs dont il fabriquait des couronnes. Il avait nom Téréa, avait le meilleur caractère du monde, et connaissait des secrets de guérison d'un certain nombre de maladies, ce qui lui assurait une réputation notoire chez tous les indigènes. Mais les bois qu'il put trouver ainsi n'étaient

pas secs et il eut le regret le plus souvent de voir ses troncs sculptés se fendre irrémédiablement.

La peinture et la sculpture n'étaient pas les seules occupations que Gauguin ait envisagées pour son séjour à Tahiti.

Il avait mis dans ses bagages deux mandolines, une guitare et même un cor de chasse, outre un certain nombre de recueils de musique dont un de Schumann, un de Schubert, d'autres encore. Il me gratifia d'une de ses mandolines dont je me mis à gratter avec énergie afin d'arriver à jouer des duos avec lui. Mais nous n'arrivâmes jamais à un résultat qu'on put qualifier de musical. J'arrivai mieux à tirer des sons convenables de la trompe de chasse si bien que, le soir venu, souvent, le capitaine Doctaire de son logis de Commandant d'armes, me donnait la réplique parfois tard dans la nuit ou jusqu'à ce que mes lèvres me refusent le service. Quand Gauguin quitta Papeete, il me laissa la mandoline et la trompe : celle-ci resta à mon successeur, le Lt d'Inf^{ie} de Marine Lagaspie. J'emportai la mandoline en France, puis au Tonkin en 1894; le climat humide d'Hanoï lui fut fatal, car, après une absence de trois mois en mission géodésique dans la montagne de Langson à Cho-Moi, je retrou-



FIG. 6. — GAUGUIN. — Deux femmes indigènes debout, dont une ailée, aquarelle, 0,44×0,21. Coll. part.

vai ma mandoline en morceaux décollés, malgré les soins de mon camarade Charles.

Gauguin avait eu aussi en France des vellétés de sport cynégétique car je ne pense pas que ce soit par simple précaution de self-défense qu'il se soit muni d'une carabine Winchester et de munitions *ad hoc* en nombre respectable. Il fut bien déçu quand je lui dis que l'île ne comportait d'autres animaux sauvages que des rats et des cochons jadis domestiqués et devenus « marrons » bien que noirs de peau. Ni serpents, ni singes; non! aucun animal; très peu d'oiseaux, tous petits, à part les oiseaux de mer qu'on ne voit jamais; pas une créature dangereuse à part la « véri » (cent-pieds) ou le scorpion, mais on rencontre, à chaque pas, le crabe de terre ou Tourlourou, et, parfois, rarement, le plus bel exemplaire du genre crabe, le crabe des cocotiers, bleu intense, rouge vermillon, magnifique et inoffensif malgré ses attitudes agressives.

Il arriva un moment où, par nécessité Gauguin chercha à monnayer sa carabine que M. Goupil consentit à lui acheter.

B. — FRAGMENT D'UNE AUTRE VERSION DU MANUSCRIT JÉNOT

Nous eûmes de longues conversations, et aussi des discussions surtout à propos de sa façon de dessiner que je n'approuvais pas en tous points, et quant à sa manière de peindre à laquelle je lui fis nombre d'objections. De là je reçus de lui de fortes leçons d'art et par conséquence m'ouvrit-il des souvenirs de la Martinique, de Pont-Aven, et de ses débuts. Toutefois, il resta toujours fermé sur sa famille et ce n'est qu'à Mataïéa que je sus ce qu'il en était entre lui et Mme Gauguin. A Papeete, comme plus tard d'ailleurs, il n'avait accroché au mur de sa chambre que les portraits de ses enfants, photographiés sur la même feuille les uns à côté des autres en rang de taille et d'âge.

Gauguin fit à Papeete des études (paysages et portraits) sans chercher encore les gros travaux. L'ambiance n'y était pas favorable, comme la tranquillité. Souvent Gauguin vint s'installer pour travailler et peindre chez moi car il trouvait ma case plus isolée, plus tranquille que la sienne, échappant aussi aux visites des importuns. C'est chez moi et avec moi qu'il aimait à préparer ses toiles à la caséine et au blanc d'Espagne et qu'il commença ses essais de sculpture sur bois dont je conserve le tout premier morceau, caractéristique de sa manière, une coupe à popoï.

Il me laissa toutefois les deux portraits des enfants de ses voisins (fig. 1 et 2), celui de Teuraheimata à Potoru (fig. 4) qu'il fit chez moi et aussi le portrait du capitaine Swaton qu'un bel après-midi, chez lui, Gauguin coiffa d'un vieux chapeau et affubla d'un pareo rouge, lui donnant ainsi l'apparence d'un brigand calabrais à contrejour (fig. 3).

Pendant la cérémonie des funérailles du roi Pomaré V, survenue peu après l'arrivée du peintre, pendant les fêtes du 14 Juillet qui furent particulièrement

remarquables cette année-là, Gauguin circula partout un carnet à la main, dessinant sans discontinuer des croquis d'attitudes et de figures prenant ainsi connaissance et sentiment du corps tahitien.

Mais la vie à Papeete commençait à user non seulement ses ressources mais lui-même. Il nous vint un matin, ayant eu une hémoptysie sérieuse et dut se soigner. Des difficultés lui vinrent par l'irrégularité des envois de France d'argent et de matières qu'il ne pouvait pas se procurer sur place; il se plaignait souvent à moi de ces embarras. Après quelques mois, Gauguin se décida à quitter Papeete et alla s'installer au bord de la mer, à une vingtaine de kilomètres à l'ouest, à Paca, puis après quelques mois, un peu plus loin à Mataïca, dans le calme, entouré seulement d'indigènes, ayant tout son temps désormais pour penser, réfléchir et travailler.

Je lui rendis visite pendant tout son séjour, au moins tous les mois, autant que l'autorité militaire me le permit. Sachant la difficulté qu'il avait de se ravitailler, sauf en poisson, uru et feï, je ne venais jamais les mains vides et le magasinier du Service des Vivres prévenu, me préparait viande fraîche, corned beef, légumes secs et litres de vin en quantité suffisante pour quelque temps, et de la glace. En l'absence d'autres moyens, je louai pour ce voyage une voiture et un cheval qui finissait par arriver.

Gauguin me voyait toujours arriver avec joie, car mon séjour de 3 ou 4 jours le remettait en rapport avec l'Européen, mettait une éclaircie dans sa solitude et lui donnait une sorte de vacances dans sa vie de travail. Son peu de connaissance dans la langue tahitienne limitait ses rapports avec les indigènes. Même avec ceux qui savaient parler français, les conversations ne pouvaient mener bien loin sa pensée : il vivait donc renfermé et son cerveau fonctionnait en vase clos. Aussi, à ma vue, laissait-il là palette et pinceaux et nous courrions au lagon à la pêche aux bénitiers et aux raras, ou dans les ruisseaux de la montagne, à la pêche aux camarons.

Les indigènes de son voisinage nous préparaient quelques distractions : pêche dans le lagon surtout, ou pêche aux camarons dans les ruisseaux de la montagne. J'ai été ainsi, par ces visites, mis au courant des travaux du peintre et je vis naître et s'achever nombre de ses grandes toiles.

Plus rarement Gauguin revint passer quelques jours à Papeete, où il trouvait chez moi l'hospitalité. Il y venait toujours pour des besoins de matières, quelquefois d'argent; jusqu'au jour où, inquiet et poussé par un sentiment de nomade, il s'embarqua pour la France, via Nouméa, rapatrié vers Juin 1893.

Je quittai, de mon côté, Tahiti en décembre 1893, mon séjour colonial terminé et au delà, mais, en correspondance avec Gauguin, j'avais su son installation rue Vercingétorix où je l'allai voir. Il m'emmena déjeuner avec son fameux costume; j'y vis son singe mais non Annah et j'y connus Schuffenecker et quelques autres habitués de l'atelier Gauguin.

Gauguin n'a jamais pu orthographier exactement un nom propre, encore qu'il ait eu l'occasion de le voir écrit. Mon nom n'échappa pas à la règle et c'est le plus

souvent Geno ou même au début Gino qu'il me nommait dans ses lettres. Un jour, ayant entendu mon prénom : — Si vous faisiez de la peinture, vous pourriez signer P. Gi comme je signe P. Go. Et souvent, dès lors, il m'interpellait de ce vocable P. Gi à quoi je répondais en le nommant à mon tour P. Go.

Ayant eu affaire à M. Goupil, habitant de Papeete, exportateur de nacre et de coprah, Gauguin me demanda comment orthographier son nom. Je le lui dis en ajoutant que Goupil, en vieux français, signifiait renard et avait la même racine que Wolf en allemand qui signifie loup, tous deux mots s'apparentant au mot latin vulpes qui devait se prononcer vouldpes.

— Vous trouvez une analogie entre Goupil et vouldpes? me dit-il.

— Eh oui, dis-je, de même qu'en maori, Taata (homme) de Tahiti est le même mot que Kanaka (canaque = homme) de Nouvelle-Calédonie. Le latin vulpes, introduit en Gaule avec César a produit dans la suite des temps le Goupil que cite La Fontaine dans ses fables.

— Mais si le V de vouldpes s'est changé en notre G, pourquoi le P ne s'est-il pas modifié aussi?

— Vous devenez compliqué et je ne suis pas linguiste. Je remarque simplement que le plus souvent le P latin s'est transmis fort sans se modifier en le ou en V. Comme dans pax, la paix, prehendere, prendre, Paulus, Paul, pater, père, etc. Les Allemands eux ont fait de pater, fater. Cela tient à ce qu'on nomme le génie de la langue qui fait que le latin transformé par la langue des romagnols, lombards, vénitiens, florentins, etc. a donné l'italien moderne et la langue des populations ibériques a donné l'espagnol, plus loin le portugais et en France, la langue d'oc, le provençal et enfin plus au nord, le français avec ses patois picard et lorrain.

— Je n'avais pas réfléchi à tout cela. D'où peut venir mon nom de Gauguin?

Je restai pris de court.

L'IDÉOLOGIE ET L'ESTHÉTIQUE DANS DEUX TABLEAUX-CLÉS DE GAUGUIN

MALGRÉ les apparences, Gauguin, plus que bien des artistes, a désiré faire entrer dans ses œuvres l'expression de sa pensée, de sa philosophie.

L'histoire de l'art contemporain, telle qu'on la conçoit actuellement, est presque exclusivement construite sur une série de postulats esthétiques et techniques, ou, comme le dit si bien Valéry, « sur le problème du choc ». Cette optique particulière, propre à notre temps, ne résume pas exactement les faits. Il faut tenir compte de l'atmosphère spirituelle dans laquelle vivaient les artistes de la fin du siècle dernier, car si les peintres contemporains ont adopté le parti d'écarter systématiquement tout ce qui n'est pas strictement pictural, les hommes de la génération de Gauguin n'avaient nullement ces points de vue, et demandaient à l'art une signification plus étendue.

La part prise par Gauguin dans le mouvement symboliste, la place que lui donnèrent les rédacteurs du *Mercury de France*¹ nous rappellent que son idéologie n'était pas un fait isolé, qu'elle répondait à l'attention non seulement des penseurs, des poètes, mais aussi à celle des peintres, ses contemporains et ses cadets.

Dans quelle mesure Gauguin a-t-il servi une idéologie dont il affectait parfois de sourire, mais à laquelle il ne renonça jamais complètement, malgré ses protestations? La critique contemporaine n'a peut-être pas examiné assez son œuvre sous cet angle, et elle a trop voulu n'y trouver que la solution de problèmes plastiques, soit par la séduction d'un exotisme coloré, soit par le retour à un primitivisme somptueux. Certainement, une partie de cette œuvre reste méconnue lorsqu'on refuse de s'attacher à son contenu idéologique².

1. Cf. notamment l'article d'AURIER, *le Symbolisme en peinture*, *Mercury de France*, mars 1891, le numéro spécial du *Mercury de France*, consacré à lui (novembre 1903), et les articles de Maurice DENIS, Ch. MORICE et Émile BERNARD (1903-1904).

2. Un article récent de Denys SUTTON (*Burl. Mag.*, avril 1949) attire l'attention déjà sur l'idéologie de Gauguin, que Rotonchamp montrait en 1891, séduit par le « contact prononcé des théoriciens à la langue dorée », et « moins préoccupé du côté pictural de l'œuvre que de la réalisation de théories littéraires peu compatibles avec la peinture » (*P. Gauguin*, 1925, p. 81).



FIG. 1. — PAUL GAUGUIN. — D'où ven

Assurément, Gauguin parle avec ironie de la *sintaise* (voir la fameuse inscription sur un pot de grès), mais il n'est pas certain que cette ironie presque agressive ne soit pas une forme de pudeur, ou de mauvaise humeur passagère. On le voit bien lorsque, pour de nombreuses œuvres de la fin de sa vie, il donne lui-même de longues explications : il est clair alors que, même dans les toiles qui semblent les plus directement inspirées par la nature, il entend multiplier les symboles et les significations de tous ordres. Rappelons ce qu'il dit de *l'Esprit des morts veille*, *Manao Tupapau*, 8 décembre 1892 : « *La genèse, la voici (pour vous seulement). Harmonie générale, sombre triste violet bleu triste et chrome 1. Les linges sont chrome 2 parce que cette couleur suggère la nuit sans toutefois l'expliquer et de plus sert de passage entre le jaune orange et le vert, ce qui complète l'accord musical. Ces fleurs sont en même temps comme des phosphorescences dans la nuit (dans sa pensée). Les canaques*



Où allons-nous? Coll. part. Phot. Vizzavona.

croient que les étincelles de phosphore qu'ils voient la nuit sont l'esprit des morts...³ »

Ailleurs⁴, il résume encore cette œuvre, et explique la genèse d'un tableau par cette conclusion :

« Récapitulons. Partie musicale : lignes horizontales ondulantes; accord d'orangé et de bleu reliés par des jaunes et des violets, leurs dérivés éclairés par étincelles verdâtres. Partie littéraire : l'Esprit d'une vivante lié à l'Esprit des Morts la Nuit et le Jour. »

Ces textes précis nous autorisent donc à entreprendre les recherches que nous avons suggérées en commençant, afin de tenter de découvrir la pensée d'un auteur qui ne se contente pas d'accorder des lignes et des couleurs.

3. *Lettres à Daniel de Monfreid*, édit. Falaize, p. 63.

4. *Notes éparses* (dédié à sa fille Aline), cité par Rotonchamp, *op. cit.*, p. 252.

Étudions donc les deux œuvres typiques : *D'où venons-nous?*... (fig. 1), et la *Pastorale tahitienne (Faa Iheihe)* (fig. 3), peintes en 1897-1898.

Ces années sont dans la vie de Gauguin un temps de crise intense morale et physique. Or, comme on va le voir, ces peintures exécutées alors sont pour nous l'explication de toute la production de sa maturité, elles constituent le point final d'une étape et le commencement d'une autre. La première seule a été longuement commentée; la seconde, pourtant, est au moins aussi intéressante, et l'on peut s'étonner qu'elle n'ait pas jusqu'ici suscité plus de commentaires.



D'où venons-nous, bien que daté de 1898, fut en partie exécuté en 1897.

Or, toute l'année 1897 a été dominée pour Gauguin non seulement par des sentiments, mais aussi par la présence de la mort, une présence harcelante qui s'impose à lui constamment. Dès le mois de mai 1896, il écrivait à Charles Morice : « Sachez-le bien, je suis tout près du suicide (acte ridicule c'est vrai, mais probablement inévitable). »

L'année suivante, au mois de novembre, il écrivait encore à Charles Morice⁵ : « ... Mes jours étant comptés... et de cette maladie, étouffements et vomissements de sang tous les jours. La carcasse résiste, mais il faudra bien qu'elle craque, ce qui vaut mieux du reste que de me tuer, ce à quoi j'allais être obligé faute de vivres et de moyens de m'en procurer... ». Et à Daniel de Monfreid, le même mois, il écrivait : « ... Qu'on me laisse mourir tranquille, oublié, et si je dois vivre, qu'on me laisse encore plus tranquille et oublié...⁶ ».

Cette hantise est précisée longuement dans une autre lettre à Monfreid en novembre 1897 : « Aujourd'hui ma résolution d'en finir devrait modifiée, en ce sens que la nature, maintenant, s'en charge mais ce sera plus long, ce qui est une idée terrible pour moi, mais me force par devoir à ne pas avancer. Le cœur n'a pu résister à tant de secousses, et maintenant les vomissements de sang réitérés survenant à chaque émotion, chaque inquiétude, doivent avoir tôt ou tard une solution finale. De toute façon, je mourrai sans un reproche; mais quand?... Si j'allais mourir subitement, je vous prierai de garder en souvenir de moi toutes les toiles déposées chez vous⁷. »

D'autres événements accentuent cette impression de rupture. Dans le cours de l'année, Gauguin avait appris la mort de celui de ses enfants qui lui était le plus cher, sa fille Aline. Il avait en outre, écrit à sa femme : « Je vous ai demandé que le 7 juin, jour de ma naissance, mes enfants m'écrivent « mon cher papa », et une signature. Et vous m'avez répondu : « Vous n'avez pas d'argent, n'y comptez pas. » Je ne dirai pas « que Dieu vous garde », mais, moins fabuleusement : « Que votre

5. *Lettres à ses amis*, éd. Grasset, pp. 273, 279.

6. *Lettres à Daniel de Monfreid*, édit. Falaize, p. 115.

7. *Id.*, pp. 114-116.

*conscience dorme pour vous empêcher d'attendre ma mort comme une délivrance*⁸. » Après cet échange de propos amers, après l'annonce de la disparition de sa fille, Gauguin n'aura plus de contact avec sa famille.

L'année 1897 est aussi celle qui voit la publication dans la *Revue Blanche* le 15 octobre 1897, de *Noa-Noa*, c'est-à-dire du résumé de son premier séjour à Tahiti.

L'année finit dans les conditions les plus tragiques : « ... *Ma santé*, dit-il au mois de décembre, *est de plus en plus déplorable; et, pour réparer les forces perdues, à défaut de tranquillité, je n'ai même plus un morceau de pain; je vis avec un peu d'eau et quelques goyaves et mangos qui poussent en ce moment puis, quelquefois, quelques crevettes d'eau douce que ma vahiné réussit à prendre*⁹. »

Cette situation dramatique, cet état de tension donnent à ses préoccupations religieuses un sens d'autant plus grave et plus intense. Au mois de novembre, il dit à Charles Morice combien le problème religieux le préoccupe, matériellement et spirituellement parlant : « *Je t'enverrai un petit travail que j'ai fait ces derniers temps (depuis six mois je ne peins plus) sur l'art, l'église catholique et l'esprit moderne. C'est peut-être, au point de vue philosophique, ce que j'ai exprimé de mieux dans ma vie*¹⁰. »

Le tableau *Qui sommes-nous?* est donc comme une réplique à ce travail de Gauguin, une somme de ses inquiétudes présentes, puisque tout son passé aboutit, et s'accomplit tragiquement dans cette année 1897. Cette troublante composition peut être considérée comme son testament¹¹. Bien des auteurs l'avaient répété, mais sans

8. *Op. cit.*, éd. Grasset, p. 278.

9. *Op. cit.*, éd. Falaize, p. 117.

10. *Op. cit.*, éd. Falaize, p. 117.

11. Lettre à Monfreid, février 1898 : « Alors j'ai voulu, avant de mourir, peindre une grande toile que j'avais en tête, et durant tout le mois, j'ai travaillé jour et nuit dans une fièvre inouïe. Dame, ce n'est pas une toile comme un Puvion de Chavannes, études d'après nature, puis carton préparatoire, etc. Tout cela est fait de chic, du bout de la brosse, sur une toile à sacs pleine de nœuds et rugosités, aussi l'aspect en est terriblement fruste.

« On dira que c'est lâché..., pas fini. Il est vrai qu'on ne se juge pas bien soi-même, mais cependant je crois que non seulement cette toile dépasse en valeur toutes les précédentes, mais encore que je n'en ferai jamais une meilleure ni une semblable. J'y ai mis là avant de mourir toute mon énergie, une telle passion douloureuse dans des circonstances terribles et une vision tellement nette sans corrections, que le hâtif disparaît, et que la vie en surgit. Cela ne pue pas le modèle, le métier et les prétendues règles — dont je me suis toujours affranchi, mais quelquefois avec peur.

« C'est une toile de 4 m. 50 sur 1 m. 70 de haut. Les deux coins du haut sont jaune de chrome avec l'inscription à gauche et ma signature à droite, telle une fresque abimée aux coins et appliquée sur un mur or. A droite et en bas un bébé endormi, puis trois femmes accroupies. Deux figures habillées de pourpre se confient leurs réflexions : une figure énorme volontairement et, malgré la perspective, accroupie, lève les bras en l'air et regarde, étonnée, ces deux personnages qui osent penser à leur destinée. Une figure du milieu cueille un fruit. Deux chats près d'un enfant. Une chèvre blanche. L'idole, les deux bras levés mystérieusement et avec rythme semble indiquer l'au-delà. Figure accroupie semble écouter l'idole; puis enfin une vieille près de la mort semble accepter, se résigner à ce qu'elle pense et termine la légende; à ses pieds, un étrange oiseau blanc tenant en sa patte un lézard, représente l'inutilité des vaines paroles; tout se passe au bord d'un ruisseau sous bois. Dans le fond, la mer, puis les montagnes de l'île voisine. Malgré les passages de ton, l'aspect du paysage est constamment d'un bout à l'autre bleu et vert Véronèse. Là-dessus toutes les figures nues se détachent en hardi orangé.

« Si on disait aux élèves des Beaux-Arts pour le concours de Rome : « Le tableau que vous avez à faire représentera : — D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous? » — que feraient-ils? J'ai terminé un ouvrage philosophique sur ce thème comparé à l'Evangile : je crois que c'est bien; si j'ai la force de le recopier, je vous l'envverrai. » (*Op. cit.*, éd. Falaize, p. 118.)

préciser, comme nous avons essayé de le faire, ce qu'est, et ce que contient ce testament. Gauguin lui-même ne donne à ce sujet que des précisions insuffisantes. Même quand il prend la peine d'expliquer le thème à Daniel de Monfreid, à Fontainas¹², ou à Charles Morice¹³, il ajoute que la valeur symbolique n'est pas dans les personnages mais dans la façon de penser, de peindre l'œuvre et de la traiter techniquement.

Nous comprenons désormais pourquoi Gauguin fait figurer ici le rappel de quelques-unes des principales toiles exécutées au cours des années antérieures. L'œuvre n'est pas faite autant qu'il le dit et le croit, sans préparation ni études. De nombreuses compositions, étroitement apparentées, l'amorcent. *D'où venons-nous?* résume pour l'auteur son passé, son angoisse, le drame de sa vie, la puissance d'envoûtement de

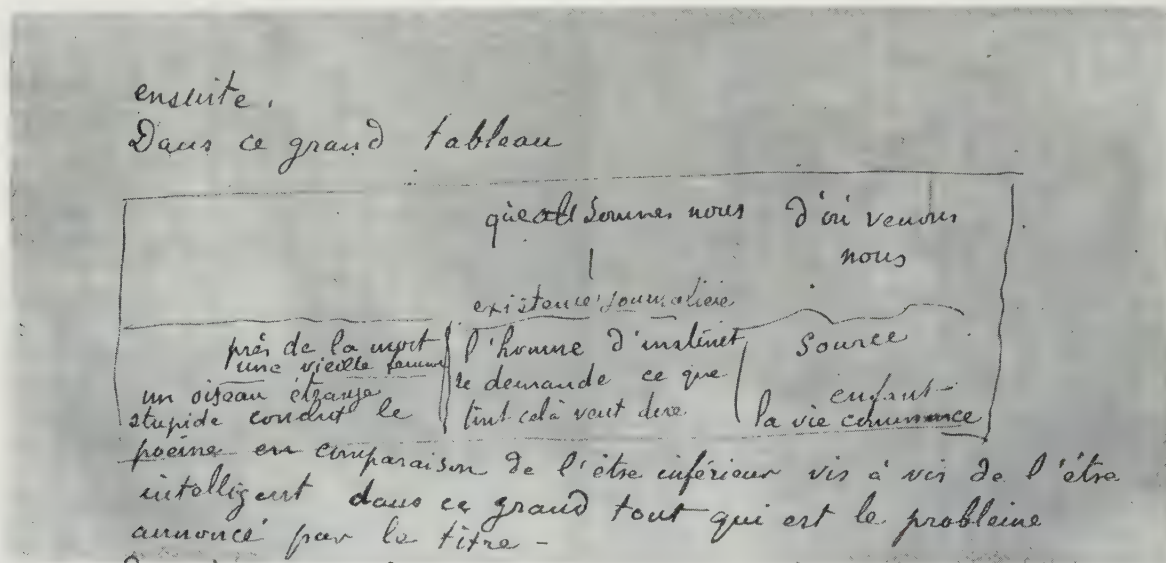


FIG. 2. — Fac-similé d'une lettre de Gauguin à Ch. Morice, juillet 1901 (extrait).

la nature dans laquelle il est plongé depuis son arrivée à Tahiti. *D'où venons-nous?* est marqué par les mêmes présences hallucinantes, par l'angoisse des êtres invisibles

12. A André Fontainas, Tahiti, mars 1899 : « ...Louant certains tableaux que je considérais comme insignifiants vous vous écriez : « Ah ! si Gauguin était toujours celui-là. » Mais je ne veux pas être toujours celui-là.

« Dans le large panneau que Gauguin expose, rien ne nous révélerait le sens de l'allégorie, si... mon rêve ne se laisse pas saisir, ne comporte aucune allégorie ; poème musical, il se passe de libretto (citation de Mallarmé). Par conséquent immatériel et supérieur, l'essentiel dans une œuvre consiste précisément dans « ce qui n'est pas exprimé : il en résulte implicitement des lignes, sans couleurs ou paroles, il n'en est pas matériellement constitué ».

« Entendu aussi de Mallarmé devant mes tableaux de Tahiti : « Il est extraordinaire qu'on puisse mettre « tant de mystère dans tant d'éclat. »

« Reparlant du panneau : l'idole est là non comme une explication littéraire, mais comme une statue, moins statue peut-être que les figures animales ; moins animale aussi, faisant corps dans mon rêve, devant ma case avec la nature entière, régnant en notre âme primitive, consolation imaginaire de nos souffrances en ce qu'elles comportent de vague et d'incompris devant le mystère de notre origine et notre avenir.

« Et tout cela chante douloureusement en mon âme et mon décor en peignant et rêvant tout à la fois, sans allégorie saisissable à ma portée — manque d'éducation littéraire peut-être.

que l'on a déjà trouvées dans *Never more* ou dans *l'Esprit veille*. *D'où venons-nous?* est une concentration de ce mystère qui se traduit par le choix d'une palette où dominent les verts véronèse, les bleus profonds, les sourdes résonances métalliques dont Gauguin parle dans ses descriptions. Ce n'est pas la joyeuse flambée d'un paganisme triomphant qu'on voit ici, mais plutôt les sombres lueurs d'un foyer souterrain.



L'autre tableau dont nous voulons parler, *Faa Iheihe* (*Pastorale tahitienne*) est profondément différent, bien que peint à quelques mois d'intervalle.

C'est que Gauguin, désormais, reprend goût à la vie. Il travaille à la décoration de sa case, devenue « quelque chose de très séduisant ».

Les différences dans le choix des couleurs et le rythme général sont rendues plus frappantes par les analogies de proportion et de composition, avec, de même, une grande figure debout au centre. *D'où venons-nous?* s'organise avec une dominante de lignes obliques, avec des rythmes brisés, avec des combinaisons d'arabesques, des enroulements de branches qui enserrent et relient les détails. *Faa Iheihe* comporte, au contraire, presque exclusivement des lignes verticales. La plupart des personnages de *D'où venons-nous?* sont assis ou couchés, ceux de *Faa Iheihe* se tiennent debout. Ces différences esthétiques traduisent aussi des différences sentimentales ou spirituelles; aux tourments, aux obsessions matérialisés dans *D'où venons-nous?*, *Faa Iheihe* répond par le calme d'un monde accepté dans l'épanouissement et la sérénité. *D'où venons-nous?* est le chaos original et monstrueux, *Faa Iheihe* une manière de paradis retrouvé.

« Au réveil, mon œuvre terminée, je me dis, je dis : d'où venons-nous? que sommes-nous? Où allons-nous? Réflexion qui ne fait plus partie de la toile, mise alors en langage parlé tout à fait à part sur la muraille qui encadre, non un titre mais une signature.

« Voyez-vous, j'ai beau comprendre la valeur des mots — abstrait ou concret — dans le dictionnaire, je ne les saisis plus en peinture. J'ai essayé dans un décor suggestif de traduire mon rêve sans aucun recours à des moyens littéraires, avec toute la simplicité possible de métier, labeur difficile. Accusez-moi d'avoir été là impuissant, mais non de l'avoir tenté, me conseillant de changer de but pour m'attarder à d'autres idées, déjà admises, consacrées. » (*Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, 1946, pp. 288-289.)

13. Gauguin à Ch. Morice, juillet 1901 : « Cette grande toile en tant qu'exécution est très imparfaite, elle a été faite en un mois sans aucune préparation et étude préalable : je voulais mourir et, dans cet état de désespoir, je l'ai peinte d'un seul jet. Je me hâtais de signer et je pris une dose formidable d'arsenic. C'était trop, probablement; d'atroces souffrances mais non la Mort et, depuis ce temps, toute ma charpente délabrée qui a résisté au choc me fait souffrir.

« Peut-être dans cette toile ce qui manque de pondération se trouve compensé par un quelque chose d'explicable pour celui qui n'a pas souffert à l'extrême et qui ne connaît pas l'état d'âme de l'auteur.

« Fontainas, qui cependant a toujours été très bien intentionné à mon égard, m'a reproché d'avoir été impuissant à faire comprendre mon idée, le titre abstrait ne se manifestant nullement dans la toile en formes concrètes, etc.; et il citait Puvis de Chavannes toujours compréhensible, sachant expliquer son idée.

« Puvis explique son idée. Oui, mais il ne la peint pas. Il est Grec tandis que moi, je suis un sauvage, un loup dans les bois, sans collier. Puvis intitulera un tableau *Pureté* et, pour l'expliquer, peindra une jeune vierge avec un lys à la main. Symbole connu, donc on le comprend. Gauguin, au titre *Pureté*, peindra un paysage aux eaux limpides, aucune souillure de l'homme civilisé, peut-être un personnage.

« Sans rentrer dans des détails, il y a tout un monde entre Puvis et moi. Puvis comme peintre est un lettré et non un homme de lettres, tandis que moi, je ne suis pas un lettré, mais peut-être un homme de lettres.

« Pourquoi, devant une œuvre, le critique veut-il des points de comparaison avec des idées anciennes, et



FIG. 3 P. GAUGUIN

Or, presque toutes les œuvres ayant un rapport avec *D'où venons-nous?* sont antérieures à 1898, presque toutes celles se rapportant à *Faa Iheihe* sont postérieures à 1898. *D'où venons-nous?* est donc certainement une œuvre tournée vers le passé, un résumé de ce qui fut; *Faa Iheihe* est une œuvre tournée vers l'avenir, un résumé d'espoir et de ce qui sera. *D'où venons-nous?* en faisant la somme des expériences,

d'autres auteurs. Ne retrouvant pas ce qu'il croit devoir être, il ne comprend plus et n'est pas ému. Emotion d'abord! Compréhension ensuite.

« Dans ce grand tableau : *Où allons-nous?*

« Près de la mort d'une vieille femme

« Un oiseau étrange stupide conclut le poème en comparaison de l'être inférieur vis-à-vis de l'être intelligent dans ce grand tout qui est le problème annoncé par le titre : *Que sommes-nous?*

« Existence journalière

« L'homme d'instinct se demande ce que tout cela veut dire : *D'où venons-nous?*

« Source

« Enfant

« La vie commence.

« Derrière un arbre, deux figures sinistres, enveloppées de vêtements de couleur triste, mettent près de l'arbre de la science leur note de douleur causée par cette science même en comparaison avec des êtres simples dans une nature vierge qui pourrait être un paradis de conception humaine, se laissant aller au bonheur de vivre.

« Des attributs explicatifs — symboles connus — figeraient la toile dans une triste réalité, et le problème annoncé ne serait plus un poème.



A. Phot. Vizzavona.

liquide le passé, et nous ne verrons plus les thèmes d'angoisse ou même de mystérieuse inquiétude reparaître dans l'œuvre de Gauguin, sauf peut-être dans une toile intitulée *le Sorcier* ou *l'Enchanteur* (vers 1899) où survit une présence anxieuse sans toutefois que celle-ci ait l'intensité dramatique et obsédante des œuvres antérieures à l'année 1898.

Cependant, si brutale que soit la rupture entre les deux courants, elle ne saurait être totale, et l'un ne surgit pas brusquement quand l'autre disparaît, pas plus que la vie du peintre ne change brusquement de caractère. Gauguin reste harcelé par ses difficultés matérielles et par sa santé, mais des lueurs favorables apparaissent en

« En peu de mots, je t'explique le tableau. A ton intelligence il en faut peu. Mais pour le public, pour-quoi mon pinceau, libre de toute contrainte, serait-il obligé d'ouvrir les yeux à tous?

« Quant aux autres, il leur sera parlé en paraboles afin qu'ayant des yeux ils ne...

« Les formes sont rudimentaires? Il le faut.

« L'exécution en est trop simple? Il le faut.

« Beaucoup de personnages disent que je ne sais pas dessiner parce que je fais des formes spéciales. Quand donc comprendra-t-on que l'exécution, le dessin et la couleur (le Style) doivent concorder avec le poème? Mes nus sont chastes sans vêtements. A quoi donc l'attribuer alors si ce n'est à certaines formes et couleurs qui éloignent de la réalité. » (*Lettres de Gauguin*, édit. Grasset, pp. 299 à 303.)

1898, et cette alternance d'espoir et de découragement est déjà un progrès sur les années précédentes. En février 1898, il avait écrit : « *Ma santé tout à coup presque rétablie, c'est-à-dire sans plus de chance de mourir naturellement, j'ai voulu me tuer*¹⁴. » Le mois suivant, même alternance de découragement et de foi : « *Je suis dans un état de prostration qui m'a empêché de tenir un pinceau ce mois-ci. D'ailleurs ma grande toile a absorbé pour quelque temps toute ma vitalité; je la regarde sans cesse et, ma foi, (je vous l'avoue) je l'admire.* »

Au mois d'avril, il confesse qu'il a cessé de peindre, mais en même temps il annonce qu'il a obtenu un travail d'écriture et de dessins linéaires dans l'administration des Travaux Publics. Au mois de mai, le calme matériel et la résignation se confirment : « *J'ai obtenu un prolongement de cinq mois* », écrit-il à propos de ses dettes, et, ajoute-t-il, « *le modeste emploi aux Travaux Publics me permet de ne plus faire de dettes nouvelles.* » Au mois de juin, il déclare encore une fois qu'il ne fait plus de peinture. Mais on ne doit pas prendre cette affirmation tout à fait au sérieux, puisque peu de temps après, au mois de juillet, il écrit : « *Je vous envoie ce mois-ci par un officier de marine les tableaux que j'ai faits cette année : peu de travail, comme vous le verrez, et, maintenant que je suis employé, je ne fais rien.* »

Cependant, au mois d'août, les jours s'annoncent meilleurs : « *Je reçois également de Chaudet 700 fr. Me voici donc à ce jour tout à fait indemne de toutes dettes ici. Il me reste à attendre dans mon modeste emploi le moment de délivrance où je pourrai reprendre le pinceau et je ne le ferai que lorsque j'aurai devant moi un peu d'argent d'avance.* » Il a repris courage et, bien qu'il soit obligé de retourner à l'hôpital pour son pied malade, la confiance reparait. En octobre, il peut écrire : « *... C'est n'est plus qu'un retard dans le recouvrement de ma liberté...*¹⁵ »

Il serait donc normal que plusieurs toiles datées de 1898 prolongent les thèmes groupés dans la composition *Qui sommes-nous?*, soulignant le parallélisme avec certains moments encore dramatiques de la vie de Gauguin. Cependant, à partir de 1898, les compositions verticales semblent devenir les dominantes dans son œuvre. Certes, déjà en 1896, le tableau du Musée de Lyon *Navé navé, Mahana* (fig. 20) s'ordonne dans un rythme vertical rigoureux, alors que toutes les autres toiles sont composées, soit par des horizontales, soit par un jeu de lignes brisées et d'arabesques. Quelques compositions antérieures à 1898 ont donc inspiré *Faa Iheihe*, mais le développement de cette forme s'accomplit dans les années suivantes. En outre, les œuvres antérieures qui peuvent être considérées comme des préludes sont, justement, celles dont le calme et la sérénité annoncent l'acceptation de ce monde païen où Gauguin trouve un accord avec sa propre nature. D'ailleurs, la date de 1896 ou 1897 attribuée à plusieurs de ces œuvres n'est pas certaine; elle pourra être considérée si on les examine sous l'angle que nous proposons aujourd'hui.

Pendant son premier séjour et le début du deuxième, jusqu'en 1898, Gauguin

14. *Lettres de Gauguin*, édit. Falaize, p. 118.

15. *Id.*, pp. 121, 122, 125, 126, 128, 130.

subit intensément la fantastique qu'il découvre, il apprend la mythologie Maorie, il sent la présence des dieux barbares, il traduit l'angoisse qu'ils inspirent : l'image de l'idole prend place dans beaucoup de ses tableaux, et c'est elle qui, dans sa grande composition, domine la partie répondant au titre *Où allons-nous?* Au contraire, après 1898, on ne voit plus jamais une idole dans ses tableaux. Il s'est débarrassé du pittoresque exotique et de ses séductions romanesques, de sa magie plus ou moins littéraire. Il a acquis une intimité plus totale avec ce qui l'entoure ; ses personnages s'épanouissent comme des plantes dans une beauté sans ambiguïté dont le tableau de 1899, *Les seins aux fleurs rouges* (fig. 25), est un des plus magnifiques exemples et que laissaient prévoir dès 1897 (si l'on accepte cette date) *Les trois Tahitiens* (fig. 23) de la collection Maitland, eux-mêmes apparentés à la *Maternité* (fig. 19) attribuée à l'année 1896¹⁶. Ces œuvres se rattachent directement au cycle *Faa Iheihe*, et elles sont sans doute de 1898 au plus tôt.

Même lorsqu'il accepte une inspiration religieuse¹⁷, Gauguin, après 1898, pensant au thème chrétien, cherche à traduire celui-ci avec un sentiment d'épanouissement physique qui incorpore l'homme dans la nature. Par lui, le christianisme cherche un accord avec Tahiti. Déjà en 1897, derrière la sombre silhouette qui domine le tableau dit *l'Idole* (fig. 21, 22), rayonne la lumière de *la Cène*, montrant le désir d'accorder en une même image, deux croyances. Cette synthèse de la foi sous deux formes aussi opposées sera la dernière présence d'un dieu barbare, et Gauguin ne reprendra de cette toile qu'un personnage épisodique pour le placer dans *Faa Iheihe*.

Il n'exclut pas, cependant, le symbole maléfique ou diabolique mais il se contente désormais, pour figurer les forces du mal, de la présence d'animaux (le renard, déjà utilisé en Bretagne dans *la Perte du pucelage*, l'oiseau, qu'on retrouve à toutes les époques de Gauguin). Ces animaux figurent seulement dans deux ou trois toiles après 1898, et ils y jouent un rôle si accessoire qu'on ne parvient pas à les prendre très au sérieux. L'essentiel, à partir de ce moment, reste donc l'intime liaison entre l'homme et la nature. Les deux grandes compositions de 1898 en sont la preuve : chacune d'elles propose des inspirations, des formes, des rythmes différents, et elles sont significatives autant par leurs points communs que par leurs contradictions, mais nul personnage (animal ou objet) nul symbole ne se retrouve à la fois dans les deux tableaux, comme si Gauguin avait voulu souligner son intention de résumer dans chacune de ces œuvres deux mondes déterminés et différents.

Un curieux dessin de Gauguin prouve cependant que l'artiste a pensé simultanément aux deux œuvres car il représente à la fois des personnages figurant dans les

16. Pour les tableaux non datés, nous avons accepté les attributions les plus généralement admises actuellement, mais nous pensons qu'il y aurait lieu d'envisager quelques modifications, d'autant plus importantes et justifiées qu'elles peuvent s'accorder avec l'évolution des idées de Gauguin sous l'angle de vue que nous proposons aujourd'hui.

17. Par exemple pour *Adam et Ève* de 1902, ou *Nativité* de 1902.

deux peintures : l'enfant mangeant un fruit de *D'où venons-nous?* et la femme levant les bras de *Faa Iheihē*¹⁸.



L'idée que Gauguin aurait pu mettre une signification spirituelle ou symbolique dans les dominantes verticales ou obliques de ses compositions, n'est pas, de notre part, une simple supposition; lui-même a avoué ce goût du symbole dans le choix des couleurs, et on ne voit pas pourquoi il n'aurait pas recherché des symboles analogues dans la composition. D'autre part, il faut tenir compte des recherches parallèles faites à ce moment par Seurat et ses amis¹⁹. Or, il est admis que Gauguin, pendant un certain temps, a suivi d'assez près et avec intérêt les recherches de ce groupe puisque plusieurs de ses toiles sont traitées selon le procédé du divisionnisme²⁰, et, si Gauguin a renoncé à la juxtaposition de petites touches pour aller au contraire vers les grandes surfaces en à plat afin d'obtenir plus d'intensité dans la couleur, il ne lui était pas nécessaire de renoncer en même temps à la valeur expressive du dessin et de la composition. Il est bien évident que sa conception rigoureuse de la ligne, son cerne autour des figures, même s'il le doit en partie à Emile Bernard, est beaucoup plus près de la construction rigide d'un Seurat que de la dispersion mouvante du dessin des impressionnistes.



Nous savons bien que dans beaucoup de ses tableaux, Gauguin reprend des personnages, des attitudes qu'il a déjà utilisés. Cette habitude est, on le sait, fréquente chez la plupart des artistes, et l'on a alors, généralement, l'impression que cette façon de faire est sans signification spirituelle; il s'agit simplement de puiser dans un répertoire de formes que l'auteur considère comme une série d'études, d'expériences ou de mises au point, et qu'il emploie selon ses besoins.

18. Ce dessin figurant dans le manuscrit *Avant et après* est reproduit et inséré entre les pages 86 et 87 dans l'édition de ce texte (Crès, 1923). Le même motif inversé, traité en aquarelle et probablement découpé dans un éventail est collé dans le manuscrit de *Noa-Noa* (p. 175) que possède le musée du Louvre. Ainsi se confirme son rôle de liaison entre les deux époques, puisque non seulement il se rapporte aux deux toiles mais aussi figure à la fois dans le manuscrit résumant le passé (*Noa-Noa*) et celui qui lui succède (*Avant-après*).

19. Rappelons les lignes dictées par Georges Seurat à son biographe Jules Christophe : « L'art, c'est l'harmonie; l'harmonie c'est l'analogie des contraires (contrastes), l'analogie des semblables (dégradés, de ton, de teinte, de ligne); le ton, c'est-à-dire le clair et le sombre; la teinte, c'est-à-dire le rouge et sa complémentaire le vert, l'orangé et le bleu, le jaune et le violet; la ligne, c'est-à-dire les directions sur l'horizontale. Ces diverses harmonies sont combinées en calmes, gaies et tristes : la gaieté de ton, c'est la dominante lumineuse; de teinte, la dominante chaude; de ligne, les directions montantes (au-dessus de l'horizontale); le calme de ton, c'est l'égalité du sombre et du clair, du chaud et du froid pour la teinte, de l'horizontale pour la ligne. Le triste de ton, c'est la dominante sombre; de teinte, la dominante froide, et de ligne les directions abaissées. Le moyen d'expression, c'est le mélange optique des tons, des teintes et de leurs réactions (ombres) suivant les lois très fixes. »

Bien des points de ce programme s'accordent d'une façon très significative avec les œuvres de Gauguin et les expliquent en grande partie. Voir à ce propos les textes de Gauguin que nous citons plus haut à propos de son tableau *Manao Tupapau*.

20. Dès 1886 Fénéon signalait que « les tons de M. Gauguin sont très peu distincts les uns des autres ».

Cependant, dans les deux œuvres que nous venons d'étudier, nous nous trouvons devant quelque chose de beaucoup plus complexe, devant une création qui obéit, plus ou moins consciemment, à un mécanisme de la pensée, introduisant dans l'œuvre plastique une signification intellectuelle dont le déchiffrement nous éclaire sur l'auteur et sur ses sentiments plus complètement, plus intimement que ne peuvent le faire ses lettres. L'œuvre d'art prend ainsi son caractère total de confiance, et nous ouvre sur la vie et l'esprit de son auteur des perspectives plus riches et plus originales que ce que laissait supposer une vue superficielle ou exclusivement esthétique. Ayant donc suggéré cette interprétation, et souligné l'importance de l'année 1897-1898 dans la vie de Gauguin²¹, laissons à d'autres le soin d'en tirer éventuellement des conclusions sur la philosophie de ce grand Maître qui n'a, certes pas, encore, livré tous ses secrets²².

GEORGES WILDENSTEIN.

RÉSUMÉ : *The Ideology and Aesthetics of two Key-paintings by Gauguin.*

Despite appearances, Gauguin, more than many artists, desired to introduce his ideas and his philosophy into his works. His *œuvre* represents not only the solution of plastic problems, and it is important to study closely its ideological content. Besides, certain definitely worded texts, by Gauguin himself, entitle us to undertake research along those lines.

Two typical works, which we propose to study here, are for us the explanation of the whole of his mature production: *D'où venons-nous?*... and *Faa Iheihe* (Tahitian Pastoral). Painted in 1897-1898 these works reveal different feelings or preoccupations: they constitute the ending of one phase and the beginning of another. Indeed, almost all the canvases related in any way to *D'où venons-nous?* are earlier than 1898, and almost all those bearing a similarity to *Faa Iheihe* are after 1898.

When he painted the first picture, Gauguin was haunted by the idea of death; this canvas is the sum of his anguishes, a *résumé* of former years.

The other picture is profoundly different: Gauguin's interest in life is revived, and the painting, turned towards the future, bears the mark of a greater calm and serenity. From this moment onwards, vertical compositions dominate his work, whereas he had used principally horizontal ones in his previous canvases. The idea of spiritual significance contained in vertical or oblique lines is no mere supposition on our part, since Gauguin himself has confessed his taste for symbols in the choice of colours.

The study of these works stresses the importance of the year 1897-1898 in Gauguin's life, and enlightens us on the author and his feelings more completely and more intimately than can his letters.

21. Pola Gauguin pense aussi que cette période marque un tournant important dans la destinée de son père. « ... C'est alors que la roue de la fortune commence à tourner dans le bon sens. Quelques tableaux ont été vendus en France et, à la fin de l'année 1898, Gauguin reçoit la nouvelle que Vollard veut acheter quelques toiles de lui, et il lui en envoie neuf. Au commencement de la nouvelle année, il peut retourner à sa case et reprendre son ancienne vie avec sa jeune *vahiné*, qui est sur le point de lui donner un enfant... » (*Paul Gauguin, mon père*, Editions de France, p. 247.)

22. Dans sa très importante thèse sur Gauguin, dont elle nous donne ici une partie, Mme Marks Vandembroucke étudie spécialement la pensée philosophique de Gauguin à propos de deux manuscrits sur *l'Eglise catholique et les temps modernes*... Elle aboutit à des conclusions sur bien des points très proches de celles avancées ici, notamment en ce qui concerne l'importance de l'époque 1897-1898 : « Il est probable, dit-elle, que la mort d'Aline eut une influence sur l'évolution de sa pensée religieuse... c'est peu après la réception, en avril 1897, de cette nouvelle, qu'il entreprend la rédaction de sa première étude... »

ŒUVRES APPARTENANT AU CYCLE

*D'OU VENONS-NOUS? QUI SOMMES-NOUS? OU ALLONS-NOUS?*¹

1889



FIG. 4. — P. GAUGUIN. — *Eve Bretonne*

San Antonio, McNey Art Institute. — Pastel signé, daté. — Premier personnage à gauche de *Où allons-nous?* — Dès cette première version, Gauguin attachait une certaine importance à cette figure puisqu'il s'en sert pour illustrer le catalogue de l'exposition de ses œuvres au café Volpini.

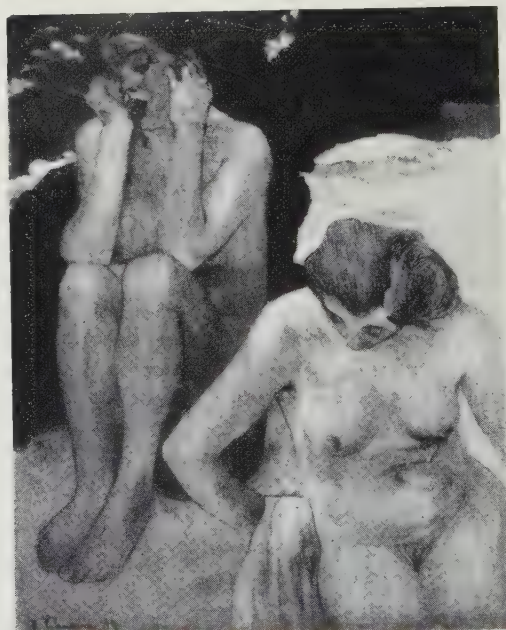


FIG. 5. — P. GAUGUIN.
Deux nus au bord de la mer.

Un des personnages est celui du pastel précédent, et figure à gauche dans la composition *Où allons-nous?*

1. Nous avons accepté pour toutes ces œuvres les titres et dates jusqu'alors le plus souvent admis.

1892



FIG. 6. — P. GAUGUIN.
Arii Matamoe (la fin royale).

Signé et daté. — Au fond, même personnage que dans les deux œuvres précédentes et qui symbolise la mort dans *Où allons-nous?*



FIG. 7.
P. GAUGUIN. — *Fatata te miti*.

Washington, National Gallery of Art, collection Chester Dale. — Signé, daté. — La femme assise, vue de dos, a la même attitude que le dernier personnage à droite dans *D'où venons-nous?* mais cette toile de 1892 a un caractère plus aimable. On retrouve le même personnage dans une peinture de 1898.



FIG. 8. — P. GAUGUIN. — *Parau hamohana*.

La date de 1892 est donnée par Lee Van Dovski. — La statue de l'idole est reprise dans *Où allons-nous?* — Cette œuvre offre de grandes analogies avec *Contes Barbares* (à l'ami Sellier) 1892-1893 (?) *Paroles du Diable* (*Parau no te varua*), 1892.

1893



FIG. 9. — P. GAUGUIN. — *Merahi Metua no Tehamana*
(les adieux de Tehamana).

Collection privée, États-Unis. — Signé, daté. — L'idole au fond du tableau est celle de *Où allons-nous?*

1894



FIG. 10. — P. GAUGUIN. — *Mahama no atua* (Jour de Dieu).

Chicago, Art Institute, collection Birch-Bartlett. — Signé, daté. — L'idole qui domine la composition est celle de *Où allons-nous?* Un croquis de ce tableau avec un texte de Gauguin a paru dans la petite monographie de 1954 (notice de René Huygue, chez Flammarion). La légende de ce dessin indique : 1896, collection M. et Mme Alex Lewys, New-York.

1897

FIG. 11. — P. GAUGUIN.
La récolte ou Vendanges.

Moscou, Musée d'Art Moderne, collection Schtschukin. Signé et daté. — Même attitude que le personnage central de la grande composition de 1898, mais inversé et habillé. On retrouve ce même personnage dans une toile de 1898.



FIG. 12. — P. GAUGUIN.
Vairumati.

Collection Matsukata.
Signé, daté. — Le personnage principal est le deuxième à gauche de *Où allons-nous?*



FIG. 13. — P. GAUGUIN.

Personnages à Tahiti.

Ancienne collection Bignon. — Signé, daté. — Groupe central
de *Qui sommes-nous?*

1898

FIG. 14. — P. GAUGUIN. — *Pape nare nare*.

Collection privée, U.S.A. — Signé, daté. — Version un peu différente du motif central de la grande composition. — Un dessin dans les collections de photos Druet réunit tous les personnages de cette toile, sauf les deux femmes assises. Etude poussée dont le quadrillage prouve qu'elle a dû servir pour un agrandissement. Donc, cette peinture et les suivantes doivent être postérieures à la grande compo-

sition, puisque Gauguin écrit qu'il a exécuté celle-ci directement, sans aucune étude préparatoire.

Remarquons qu'aucune de ces toiles n'est datée d'au-delà de 1898. Le passé semble mort pour Gauguin après qu'il ait essayé de reprendre plusieurs des thèmes de la composition générale.



FIG. 15. — P. GAUGUIN. — *Rave te hiti ramu*.

Collection Matsukata. — Signé, daté. — L'arbre offre de grandes analogies avec celui situé à droite de l'idole, mais celle-ci est remplacée par l'image d'Oviri.



FIG. 16. — P. GAUGUIN. — *Femme tahitienne*.

Copenhague, collection Hansen. — Signé, daté. — Même personnage que dans *Fatata te miti* de 1892, mais plus semblable à celui de *Qui sommes-nous?*

FIG. 17 — P. GAUDRY. — *Moulin*

Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek. — Signé, daté. — A droite, même personnage que dans *La récolte* de 1897; donc même personnage, mais inversé et habillé, que pour la figure centrale.

1903



FIG. 18. — P. GAUGUIN. — *Dernière version de qui sommes-nous?*

Signé, daté. — Nous retrouvons le personnage central cueillant un fruit, mais il est devenu une femme. — Les deux personnages assis à droite sont, ici, placés à gauche, dans une attitude à peine différente. — Les deux silhouettes debout au fond sont remplacées par celles de *l'Appel*. — Cette peinture est donc un rappel très précis des différents éléments de la grande composition qui, depuis 1898, avait complètement disparu des peintures de Gauguin. Remarquons que, dans cette toile qui — trou-

blante coïncidence — précède de peu de temps sa mort, sa deuxième mort (puisque'elle est des rares œuvres datées de 1903), Gauguin n'a pas retenu les symboles magiques ou dramatiques qui donnent un caractère si inquiétant à la composition de 1898. — Il n'a conservé que les personnages symbolisant la vie.

On ne saurait, parlant de Gauguin à cette époque, invoquer le hasard ou les coïncidences. L'explication ne suffirait pas à justifier un art aux multiples significations.

DESSINS, AQUARELLES, GRAVURES

NON DÉCRITS OU CITÉS DANS LES NOTES PRÉCÉDENTES

Un dessin à la plume (encre violette) version un peu différente de l'idole, a paru dans l'édition des *Lettres* de Gauguin, chez Grasset, 1946, p. 176, pl. 22.

Une aquarelle avec la même idole a été publiée par M. Rewald, *Gauguin*, éd. Hyperion, 1949, p. 20 (phot. Vizzavona).

Le dessin qui sert de frontispice au catalogue de l'exposition Volpini intitulé *Aux roches noires*, et représentant la femme assise qu'on retrouve à droite dans *Où allons-nous?* a été reproduit dans Marcel Guérin *op. cit.*, p. 24). La même œuvre figure sur la couverture de l'album de

dessins de Gauguin, intitulé *Documents Tahiti, 1891 - 1892 - 1893*, qui a appartenu à Marcel Guérin, et fut exposé en 1942 (reproduit dans les *Lettres* de Gauguin, chez Grasset, pl. 13). Gauguin en a fait un bois gravé, pendant son deuxième séjour à Tahiti (M. Guérin, n° 71). Le personnage assis, vu de dos, à droite de la grande figure centrale, a fait l'objet d'un bois gravé par Gauguin, titre *Au sourire*, épreuve collée à la page de garde du recueil envoyé à Daniel de Monfreid.

Un dessin à la plume et lavis encre bleue du même personnage est collé à la page 92 du manuscrit de *Noa-Noa* (Marcel Guérin, n° 78).

ŒUVRES APPARTENANT AU CYCLE

DE

FAA IHEIHE

1896

FIG. 19. — P. GAUGUIN. — *Maternité*.

Collection particulière, U.S.A. — Tous les auteurs indiquent 1896 ou « vers 1896 » sauf un article d'*Art News* (mars 1953) qui dit 1889, mais cette date nous paraît impossible. — La figure de femme debout, au milieu, est une variante de la première femme à gauche dans la composition de 1898.



FIG. 20. — P. GAUGUIN. — *Nave nave Mahana* (Jours délicieux).

Lyon, Musée des Beaux-Arts. — Signé, daté. — La figure de femme au centre, de dos, se retrouve, inversée, dans la composition de 1898.

1897

FIG. 21. — P. GAUGUIN. — *L'Idole*.

FIG. 22. — P. GAUGUIN.

Selon *Art News Annual*, 1956 : 1898. — Une des deux femmes, au second plan, a la même attitude, mais inversée, que la troisième figure à gauche dans la composition de 1898.

Variante de l'œuvre précédente, mêmes observations, Paris, collection Katia Granoff.



FIG. 23. — P. GAUGUIN. — *Conversation à Tahiti*.

Collection Maitland. — Douglas Cooper, dans le catalogue de l'exposition d'Edimbourg et Londres propose la date de 1899. — La figure de femme à droite a la même attitude que celle à gauche dans la composition de 1898. A comparer également avec la *Maternité* de 1896.

Donc, de toutes les œuvres antérieures à 1898, seule la peinture du musée de Lyon, *Nave nave*

Mahana, est datée. Pour les autres, l'incertitude subsiste, et plusieurs auteurs n'ont pas craint de proposer des dates postérieures. — Quelle que soit la date acceptée, toutes ces œuvres marquent la volonté de Gauguin d'adopter dans ces compositions le rythme vertical, et se rattachent directement à l'esprit et à l'ordre qui règnent dans *Faa Iheihe*, en réaction contre celui de *Qui sommes-nous?*

1898



FIG. 24. — P. GAUGUIN.
Le cheval blanc.

Musée du Louvre. — Signé, daté. — Le personnage à cheval, en haut à droite, est le même que celui qui occupe l'extrémité droite de *Faa iheihe*.

1899

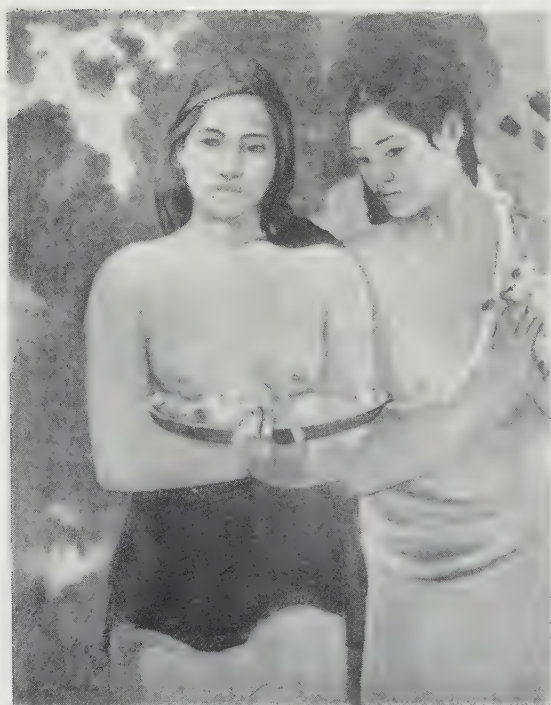


FIG. 25. — P. GAUGUIN.

Les seins aux fleurs rouges.

New-York, Metropolitan Museum. — Signé, daté. — A droite, même personnage que dans les deux *Maternités* de 1896 (?) et 1899, et que dans les trois *Tahitiens* de la collection Maitland (1897?), personnage que nous retrouvons à gauche dans *Faa Iheihe*.

FIG. 26. — P. GAUGUIN. — *Maternité*.

Collection Schtschukin, Moscou. — Signé, daté. — Même thème que la *Maternité* de 1896 (?) mais avec quelques différences, notamment dans la couleur.



FIG. 27. — P. GAUGUIN. — *Rupe Rupe* (rupture).

Moscou, Musée d'Art Moderne, collection Schtschukin. — Signé, daté. — Cette composition est une version, presque un résumé, de *Faa iheihe*. Elle en contient le groupe de trois personnages de gauche et le cavalier de droite. Une gravure (M. Guérin, n° 66) reprend le même thème sous le titre *Changement de résidence*, écrit en bas d'un dessin de Gauguin sur le même sujet.



FIG. 28. — P. GAUGUIN. — *Te avea no Maria*.

Moscou, Musée d'Art Moderne, collection Schtschukin. — Signé, daté. — Encore une image de la femme de gauche de *Faa Iheihe*.

FIG. 29. — P. GAUGUIN.
Te tiaï na oe ite rata.

Buffalo, collection Goodyear. — Signé, daté. — Le personnage debout offre de grandes analogies avec la première femme à gauche dans *Faa Iheihe*.



FIG. 30. — P. GAUGUIN.
*Trois femmes
sur fond vert.*

Moscou, Musée d'art moderne, collection Morosoff. — Signé, daté. — Les deux femmes à gauche sont des variantes du personnage à gauche dans *Faa Iheihe*.

GRAVURES, DESSINS
NON DÉCRITS DANS LES NOTES CI-DESSUS

Enlèvement d'Europe (M. Guérin, n° 65)

Une épreuve de cette gravure est collée à la page 164 de *Noa-Noa*. Cette gravure représente, par rapport à *Faa Iheihe*, l'image inversée;

1° Femme debout à gauche.

2° Variante du personnage à cheval à droite.

Changement de résidence (M. Guérin, n° 66)

Une épreuve est collée à la page 189 de *Noa-Noa*. Voir la note concernant *Rupe rupe* (n° 8).

Un dessin, variante de cette gravure, est collé à la page 173 du manuscrit *Avant et après*, et porte le titre *Changement de résidence*.

Femme cueillant des fruits

Bois gravé. — Titre du *Sourire* (M. Guérin, n° 77). Dessin inversé du même sujet dans *Faa Iheihe*.

Deux femmes

Bois gravé. — Titre du *Sourire* (M. Guérin, n° 81). Transposition du haut de la figure de gauche de *Faa Iheihe*.



— La Sieste, Tahiti 1893. New-York, Collection de Mr. et Mrs. Ira Haupt.

TRADUCTION ET INTERPRÉTATION DES TITRES
EN LANGUE TAHITIENNE
INSCRITS SUR LES ŒUVRES OCÉANIENNES DE PAUL GAUGUIN

revues par L.-J. BOUGE, ancien gouverneur de Tahiti

TAHITIEN¹

1. AHA OE FEII (1892).
(Pour E AHA OE I FEII AI.)
2. APATARAO (1898).
3. AREAREA (1892).
4. AREAREA NO VARUA INO (1894).
5. ARII MATAMOE (1892).
6. BÉ-BÉ.
7. EA HAERE IA OE (1893).
8. E HAERA OE I HIA (1892).
9. EIHA OHIPA (1896).
10. FAA ARA (1898).
11. FAA INEINE (1898).
(Et non IHEIHE, dû à une mauvaise écriture du titre de Gauguin.)
12. FATATA TE MITI (1892).
13. FATATA TE MOUA (1892).

TRADUCTION FRANÇAISE

- Quoi? tu es jalouse.*
- Apatarao* (quartier de Tahiti).
- Amusements.*
- Sous l'emprise de revenant* (le mauvais esprit).
- Tête de Dieu-Roi, endormi* (souvenir du passé).
- Bé-bé* (similitude : au fond de la toile une vache, non loin de ses veaux, mugit bé-bé. Au premier plan, deux tahitiennes, dont l'une assise tient dans ses bras un jeune enfant -bébé-).
- Syllabes tahitiennes, à la suite, sans signification dans leur ensemble.
- Où vas-tu?*
- Ne fais pas cela* (deux vahine, l'une derrière l'autre. La première, métissée, demi-blanche, comme on dit à Tahiti, est habillée d'une étoffe unie, elle a des pendants aux oreilles et tient une cigarette allumée. La seconde au physique et au vêtement tahitien lui dit « ne fais pas cela » c'est-à-dire ne fume pas).
- L'éveil.*
- Préparatifs de fête.*
- Près de la mer.*
- Au pied de la montagne.*

1. La date qui suit chaque titre est celle à laquelle le tableau a été peint.

14. HAERE MAI (1891).
Viens! ou Venez! (phrase tahitienne pour appeler les jeunes porcs en liberté. On les voit dans un paysage local).
15. HAERE PAPE (1892).
(Pour HAERE E HOPU TE PAPE.)
Venue au bain d'eau douce de rivière.
16. HINA MARURU (1893).
Triomphe de Hina (déesse lunaire).
17. HINA TEFATOU (1893).
(Pour HINA E TE FATOU.)
(A comparer avec le n° 37.)
Hina (la Lune) *et son Seigneur Dieu.*
18. IA ORANA MARIA (1891).
Je vous salue Marie.
19. I RARO TE OVIRI (1891).
Sous les Pendants.
20. MAHANA NO ATUA (1894).
Jour de Dieu ou Jour divin.
21. MANAO TUPAPAU (1892).
Elle pense au revenant.
22. MATAMOE (1892).
Etrangers (les paons, mâles et femelles, représentent, au premier plan, les nouveaux venus, d'aspect orgueilleux, arrivant dans la vie édenique tahitienne peinte à l'arrière plan).
23. MATAMUA (1892).
Autrefois.
24. MAU TAPORO (1892).
La cueillette des citrons.
25. MERAHI MATUE NO TEHAMANA (1893).
(MERAHI pour MEARAHI.)
Les ancêtres de Tehamana.
26. NAFEA FAA IPOIPO (1892).
Quand nous marions-nous?
27. NAVE NAVE MAHANA (1896).
Jour de fête.
28. NAVE NAVE MOE (1892).
Doux rêves (au premier plan : fleurs de lys et deux jeunes tahitiennes. Celle de gauche, la plus jeune, est endormie et légèrement auréolée pour marquer sa pureté; celle de droite, somnolente, est déjà plus évoluée. Au fond, hommes et femmes adultes en des conversations où l'amour, dont les jeunes rêvent, ne perd pas ses droits).
29. NOA NOA.
Nature embaumée.
30. NO TE AHA OE RIRI (1896).
Pourquoi es-tu fâchée?
31. OTAHI (1893).
Seule.
32. PAPE MOE (1893).
Eau mystérieuse.
33. PARAHI TE MARAE (1892).
Là réside le marae (temple des prières et des sacrifices humains dans le passé).
34. PARAU API (1892).
Les nouvelles du jour.
35. PARAU HANOHANO (1892).
Paroles terrifiantes.
36. PARAU HANOHANO (1892).
Paroles terrifiantes (Opoi, d'après P. Go veut dire donné. Elle fut donnée par Gauguin au Lieutenant Jenot en 1892, à Tahiti).
37. PARAU HINA TE FATOU.
Hina (La Lune) *parle à son Seigneur Dieu.*
38. PARAU NA TE VARUA INO (1892).
Parole maléfique, ou l'esprit du mal.
39. PARAU PARAU (1891).
Conversations ou les potins.
40. PARAU PARAU (1892).
Conversations.
41. PITI TEINA (1892).
Deux cadettes.
42. RAVE TE HITI RAMA (1898).
Présence du monstre méchant.

43. RUPERUPE (1899). *Végétation luxuriante.*
44. TA MATETE (1892).
(TA pour TAA.) *Nous n'irons pas au marché aujourd'hui* (parce qu'elles portent des robes de fête).
45. TE AA NO ARÉOIS (1892). *La naissance des Aréois* (la société des Aréois ancienne, quasi religieuse et réputée pour la licence de ses plaisirs amoureux).
46. TE ARII VAHINE (1896). *La reine de beauté.*
(« Je n'ai (en couleur) jamais fait une chose d'une aussi grande sonorité grave. »
Lettre de Gauguin à Daniel de Monfreid).
(C'est la femme, la reine de beauté, dans son décor édenique. L'éventail, derrière la tête, en signe d'ancienne noblesse et les mangues, fruits tahitiens, au premier plan, rappellent le fruit d'Eve).
47. TE AVAE NO MARIA (1899). *Les jambes de Maria* (apparaissant par transparence sous un vêtement moderne).
48. TE BOURAO (1897). *Le Bourao* (voir l'autre toile de ce titre en 1892. Avec le même titre, elle est d'une composition différente, calme et ordonnée. Dans celle-ci, le paon représente le nouveau venu en terre océanienne. La tempête, remarquable en son déchainement cyclonique, si elle n'a pas pour cause le paon, cet intrus, elle le voit, dans son orgueil, indifférent au cataclysme tahitien).
49. TE BURAO (1892).
(Pour PURAU ou PURAO,
le B n'existant pas en tahitien.) *Le Purau* (cet arbre, l'hibiscus tiliaceus de Linné est très utile au tahitien. Son écorce donne des liens solides, ses rameaux légers servent de harpon et sa fleur, cuite dans l'eau, est un émollient).
50. TE FAATURUMA (1891). *Soucieuse.*
51. TE FARE (1892). *La case.*
52. TE FARE HYMEÏNE (1897). *La maison des chants.*
53. TE FARE MAORI (1891). *La maison maorie.*
54. TE FARURU.
(Pour FAA RURU.)
Gauguin a donné à son bois titré « Te faruru » la signification suivante : « Ici on fait l'amour ». Dans cette interprétation, il a considéré, sans doute, que l'image de son bois gravé pourrait servir d'enseigne. La gravure « Te Faruru », représente plus exactement et plus sobrement « Jouissance amoureuse ». En ce qui concerne l'aquarelle de 1892, donnée au lieutenant Jénnot, et portant le même titre « Te faruru », la traduction conforme à ce qu'a voulu peindre Gauguin est : Perte de la virginité (entre la jeune tahitienne (Vierge Marie Océanienne) au premier plan et l'Ange (Gabriel), au fond, le nuage blanc symbolise l'envol de la pureté : profane inspiration de l'Annonciation. Comme dans la toile de Te Arii Vahine (1896), les mangues au pied de la Tahitienne sont le rappel du fruit défendu (ici exotique). L'aquarelle de 1892 reproduit des parties de la grande toile de 1891 : la orana Maria.
55. TE NAVE NAVE FENUA (1892-1893). *Terre délicieuse.*

- | | |
|------------------------------------|---|
| 56. TE PAPE NAVE NAVE (1898). | <i>Le bain vivifiant.</i> |
| 57. TE POIPOI (1892). | <i>Le matin</i> (le besoin au réveil satisfait sur la plage). |
| 58. TE RAAU RAHI (1891). | <i>Le grand arbre.</i> |
| 59. TE RERIOA (1897). | <i>Mon nom est Reri</i> (dans la case de Gauguin, meublée |
| (POUR O TE RERI OA.) | de peintures, le modèle dit son nom). |
| 60. TE TAMARI NO ATUA (1896). | <i>L'enfant-Dieu.</i> |
| 61. TE TIARE FARANI (1891). | <i>Les fleurs de France.</i> |
| 62. TE TIAI NA OE ITE RATA (1899). | <i>Tu attends une lettre?</i> |
| 63. VAHINE TE MITI (1892). | <i>Femme à la mer.</i> |
| 64. VAHINE NO TE TIARE (1891). | <i>Femme à la fleur</i> (<i>gardenia tahitien</i>). |
| 65. VAHINE NO TE VI (1892). | <i>Femme à la mangue.</i> |
| (Il faut dire NO au lieu de E.) | |
| 66. VAIRAOUMATI TEI OA (1892). | <i>C'est Vairaoumati</i> (nom de la femme du dieu Oro). |
| 67. VAIRUMATI (1897). | <i>Vairoumati</i> (nom de femme). |

GAUGUIN SAUVÉ DU FEU

C'

ETAIT tout un registre datant de l'année où mourut Gauguin. Mêlé à d'autres, plus anciens, il allait se consumer dans le jardin d'une maison abandonnée, celle du médecin résident de l'île d'Hiva-Oa. Cette maison devait être démolie, puis reconstruite. Dans ce coin désert, de vieilles archives administratives allaient être discrètement détruites.

La fumée attire un Européen qui passait non loin. Il s'approche, reconnaît des registres. Et par chance, il pense aussitôt à Gauguin, aux dates de son séjour dans l'île : 1901, 1902... Justement voici des pages datées « 1903 »... L'ultime année (fig. 1). Vite il éteint alors ce qui commençait à brûler. Nul ne l'a vu, il va cacher sa découverte...

Et voilà comment, longtemps après, j'ai aujourd'hui sous les yeux sept grands feuillets moisissés, roussis, raccommodés, où le nom de Gauguin saute partout aux yeux (fig. 4). Ils apportent des détails inédits sur ses derniers démêlés dans les îles Marquises : ses derniers mois, sa fin, et ce qui fut fait et dit officiellement après ce drame.

Sept années plus tard, en 1949, le sauveur du registre mourait. Il s'appelait Marcel Pottier, « médecin breveté de la Marine », et peintre lui aussi. C'est un nom qui sans doute n'est pas oublié en Océanie, où quelques toiles lui furent achetées.

Né à Chartres en 1901, d'ascendance universitaire, Pottier fut un curieux personnage. Médecin colonial dévoué, peu soucieux de sa propre santé qu'il « ruina », il envoyait à ses amis de longues lettres serrées, dont le texte d'une écriture hâtive se complétait de croquis. De 1940 à 1946 il ne cessa de se renseigner sur place à propos de Gauguin.

De l'ensemble des notes recueillies par lui sur Gauguin (notamment à Atuona pendant vingt-deux mois) il y avait maintes précisions à extraire : le registre condamné ne sera pas la seule trouvaille. Pottier, souvent malade, s'en est tenu à des brouillons. Mais il a su restituer, avec une sensibilité avertie, l'atmosphère des Marquises au temps de Paul Gauguin, dans sa plus vivante authenticité. Il avait à la fois l'œil d'un peintre et le jugement clair d'un esprit très libre, souvent porté à la révolte, comme Gauguin, jamais à des acquiescements aveugles.

DÉBARQUER, PUIS BATIR

L'histoire est connue du dernier changement d'île de Gauguin. On sait aussi ses multiples raisons de préférer La Dominique à Tahiti (fig. 2) : santé, vie moins chère, modèles — il espérait tout un renouvellement. Le peintre débarque à la mi-septembre 1901, comme certains témoins le racontèrent à Pottier :

Gauguin se trouve un beau matin au milieu de ses caisses, sur la belle plage d'Atuona — plage non protégée par un récif et où vient se briser la plus gigantesque houle du Pacifique : grondement énorme de trains rapides, et danger permanent de chavirer sans douceur, avec pulvérisation des impedimenta et des gens, sur les rochers terribles présents çà et là sur la côte. Mais Paul Gauguin était ébloui par l'habileté des barreaux de la goëlette (tonifiés par un peu de tafia), heureux et s'enquerrant déjà de l'éventuelle possibilité de se procurer des modèles... recherche où la pudeur joua son rôle réticent et très éphémère...

Un autre feuillet reprend ce thème de l'arrivée : *A peine débarqué sur cette plage, le soleil oblige à fuir au plus vite, aussi vivement que viennent de vous y déposer, avec une adresse inoubliable et de grands cris de triomphe, les Tahitiens, barreaux inégalables ; il faut fuir car le sable brûle, le soleil tue le regard... Et j'imagine mal Gauguin, en cet été austral de 1901, assis sur ses caisses déposées là depuis quelques minutes, et se demandant où il va coucher... Car on trouve toujours où loger dans ces îles, où s'allie au très authentique désir d'hospitalité une grande curiosité pour le nouveau venu, curiosité mêlée à la crainte, mais qui triomphe toujours. Une simple et fraîche natte sous une véranda assure une couche très reposante, dans cet air baigné du « huppé », ce vent de la vallée si léger, qui porte les parfums délicatement mêlés des ylang-ylang et des gardénias...*

Mais déjà Gauguin faisait rassembler ses bagages, acceptait l'hospitalité non désintéressée de la Mission locale...

Les matériaux de sa maison, qu'il construisit *lui-même*, avec l'aide d'indigènes, sur un terrain cédé par la Mission (qui « possède tout » disait Gauguin) furent achetés — selon Pottier — à VARNEY, l'épicier-trader de l'île. (Nous verrons que les poutres, portes, serrures, etc., venaient d'autre source).

La maison de « Koké »¹ était superbement entourée de gigantesques plantes tropicales aux feuilles d'un vert si pesant pour les yeux²... De belles filles fréquentaient la vérandah hospitalière, où elles obtenaient sans limite bien des offrandes, et les bonbons de toutes sortes, achetés chers sur place... Et on se rappelle fort bien ce côté « panier percé » de l'homme qui sut se faire aimer.

Pottier a récolté aussi ce souvenir : Pour boire son Pernod quotidien, Gauguin se servait d'une cruche en terre, fixée à l'extrémité d'une ficelle qu'il manœuvrait de sa vérandah, à quelques mètres (deux mètres, au dire de Gauguin) au-dessus du sol, pour obtenir de l'eau plus fraîche; elle se refroidissait dans un baril installé spécialement, à l'ombre du terrible soleil³ des Marquises, juste au-dessous de son atelier... Images restées précises pour le chef Timo⁴, qui avait alors une quinzaine d'années.

C'est que Gauguin devenait *avare de mouvements* (ses jambes étaient anéanties). Il abritera sous cette vérandah une belle voiture (facturée plus de 500 fr. par Varney). Il n'y avait guère pourtant à l'entour que deux cents mètres d'un mauvais chemin (constate Pottier) qui n'avait jamais pu passer pour une route.

On n'a pas oublié non plus le circuit favori de Gauguin, partant encore à pied, au début de son séjour : la superbe promenade qui, montant vers la très sauvage baie de Tahaukou, surplombe l'océan superbe d'une bonne centaine de mètres; rue magnifique d'où s'étendent à droite les deux baies d'Atuona (Téhutu et Taaoa) et vers la gauche celle, plus sauvage, moins habitée, de Tahaukou, qui connut à l'âge de pierre (encore récent aux Marquises : avant 1842) de furieux combats de cannibales...

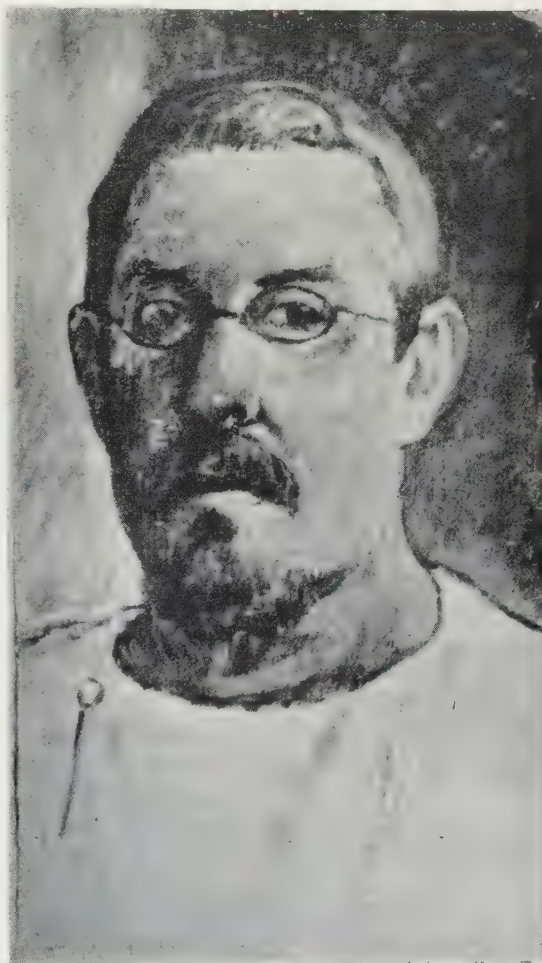


FIG. 1. — Paul Gauguin en 1903. Musée de Bâle.

« ... c'est que je ne suis pas le Gauguin d'autrefois. » - « En outre ma vue me donne de sérieuses inquiétudes. » (Lettres à Monfreid).

1. Voir les notes en fin d'article.

Une autre promenade le menait à la plage, pour tuer au fusil à plombs des oiseaux de mer qui variaient les monotones menus d'Atuona (il avait horreur de l'éternelle « popoï »).

Et le Dr Pottier affirme : SES PREMIÈRES SEMAINES AU MOINS FURENT HEUREUSES, comme pour les quelques autres qui ont su délaissier une Tahiti périmée pour trouver là toutes les fleurs, toutes les belles filles, tous les parfums souhaitables, tous les consentements, toute la gentillesse et tous les dévouements des indigènes.

LE SIEUR GAUGUIN, COLON RÉTIF

Arrivé vraisemblablement le 16 septembre 1901, le peintre devenait propriétaire d'un demi-hectare le 27. (L'acte de vente a été retrouvé par Bernard Villaret ⁵). La Mission possédait tout le terrain disponible — et l'auteur du *Christ Jaune* sera d'abord fidèle à la messe... Puis, au bout des onze jours, l'acte signé, il ne va plus s'occuper que de construction.

Sa maison faite (soignée, pratique), Gauguin se trouva sans toile ni couleurs. Le dévoué Monfreid fut alerté en France : mais il fallait attendre. Il dessina donc d'abord beaucoup, des *jeunes femmes* d'alentour, de quinze à vingt-cinq ans, malgré (note Pottier) le sérieux freinage à ces « dangereuses libertés de mœurs », imposé par le célèbre Mgr Martin. Ce dernier devint vite pour Gauguin (lisons-nous encore) un véritable tortionnaire. Et de regretter « des hommes comme Dordillon, qui enchantait Stevenson, ou l'admirable savant Siméon Delmas... ».

Il est vrai que Gauguin n'était plus bientôt un témoin passif : il allait jusqu'à contrôler (continue le docteur) la façon dont l'école recrutait ses élèves. Nous verrons que « l'autorité » civile outrepassait ses droits en punissant d'amende les indigènes qui gardaient auprès d'eux leurs enfants, quand besoin était.

Car c'est le gendarme colonial, omnipotent, qui va être plus encore observé et dénoncé : il saura se défendre hargneusement. Gauguin était déjà entré en lutte (dans les *Guêpes* et dans son *Sourire*) avec le petit monde colonial de Tahiti. (Toutes les rancunes soulevées n'y étaient pas éteintes). Mais le voici en face d'une sorte de pouvoir absolu, celui du gendarme. Écoutons Pottier en parler :

Il rend la justice à compétence étendue, il gère les successions; il est le douanier; il contrôle tout... Une haine farouche pour tout compatriote nouveau venu s'ingénie à rendre (à ce dernier) l'existence insupportable... Gauguin s'intéressa trop à tout, et en prit nettement le contre-pied — résultat de sa généreuse nature.

Mais Gauguin ne veut pas mesurer son aide aux indigènes; il veut faire plus, donner davantage. Le gendarme (que Pottier décrit, selon ses témoins, comme un *pandore féroce, médiocre et narquois* ⁶) se jurera bientôt de réussir à expulser des îles le Français hautain, défenseur actif et renseigné des Marquisiens.

Pottier juge que Gauguin s'est montré trop « intelligent », donc trop curieux : il fut victime de ses connaissances juridiques, ridiculisant dangereusement le gen-

darme, et publiquement, à chaque séance de justice foraine rendue par le gendarme local. Il cite, par ailleurs, ce cas particulier d'un procès-verbal pour ivresse contre un indigène : GAUGUIN se présente devant le tribunal, vêtu d'un paréo, pour prendre sa défense. Et c'est lui qui accuse le gendarme et juge de s'appuyer, non sur un fait, mais sur une simple affirmation... (En retour, Gauguin sera plus tard accusé d'ivrognerie, dans les « rapports » contre lui).

Le jour arrive où Gauguin voit un gendarme (*hautement coupable lui-même, selon les informateurs de Pottier, de trafic de rhum, d'armes, de femmes*), condamner un prévenu pour une raison analogue — supposée, mais non démontrée... Il s'écrie alors, en plein prétoire : « Vous osez condamner sur des suppositions, des racontars ! Et le flagrant délit exigible, qu'en faites-vous ? » Il devait alors porter plainte contre le gendarme en question... C'est l'origine de tous ses déboires.

Sans doute le petit-fils de Flora Tristan aimait-il défendre et prouver. Autour de 1900 soufflait encore un vent, sinon d'anarchie, du moins de rébellion contre les excès d'autorité — ceux notamment des militaires et de la justice. Comme bien des novateurs, le peintre croit au progrès social, lui qui fut en butte aux incompréhensions des gens en place devant la nouveauté de son art. Ce qui n'était d'abord qu'un fier défi en faveur de ses nouveaux amis devient une lutte où lui aussi doit se défendre. C'est sans doute parce qu'il peint moins activement qu'il peut ainsi donner du temps à de petites causes : Gauguin tente même de redresser des torts dont il connaît à peine les victimes.

C'est un autre Gauguin (il l'avoue à Monfreid) que celui qui vit aux Marquises... Il a plus de fierté sans doute, au milieu de colons ignorant ses humiliations passées, à Tahiti (le cadastre à six francs par jour, après le suicide manqué...) et il montre plus de naturel à la fois. Mais Gauguin éprouve plus que jamais le besoin de justice et de justification. Les derniers mois seront occupés à rédiger les *Racontars de Rapin, Avant et Après*, où il fait de la « contre-critique » (c'est son mot), réveillant des souvenirs, faisant le compte de ses admirations, et, ajoute-t-il, « de mes haines aussi ». Ce sont des testaments de colère qu'il voudrait que l'on éditât...

L'âge, et la mauvaise santé, semblent avoir exacerbé son goût de la vie. Moins démuné qu'à Tahiti, il va pouvoir faire des dépenses (qui seront, certains mois, importantes) pour s'installer, pour manger et boire sans doute, mais aussi pour donner beaucoup à ceux et celles⁷ qui viennent volontiers chez lui.

Ici encore Marcel Pottier apporte, nous allons le voir, un bien curieux document inédit.

LES COMPTES RETROUVÉS DE VARNEY

En Océanie, notre médecin secourable s'était attiré des sympathies, des reconnaissances : elles lui furent souvent précieuses. Une des chances de Pottier fut

d'avoir communication de l'ancien livre de comptes de la maison VARNEY, d'Atuona, dont Gauguin était un des clients fidèles⁸. On y trouve noté, jusqu'à la fin de 1902 (l'année 1903 manque) les achats du peintre chez ce commerçant, qui devint un peu son ami (voir *Les Comptes de Gauguin*). C'est là un précieux complément des comptes de la succursale d'Atuona de la « Société allemande », autre fournisseur du peintre. (Ils avaient été en partie publiés par nous en mai 1951, puis largement complétés par Villaret en février 1953⁹).

Nous n'aurons pas à peser si 224 litres de vin en 365 jours représentent une ration raisonnable (avec beaucoup d'absinthe, il est vrai). En effet, Varney ne vendait ni vin, ni alcool. Mais il était bien pourvu de seyantes étoffes — et ceci va enfin nous ramener tout à l'heure, indirectement, à la peinture.

Ainsi, Gauguin achetait à la fois chez les deux commerçants concurrents : Société Commerciale de l'Océanie et Maison Varney. Certaines acquisitions connues chez le premier (notamment pour la construction de l'atelier et son aménagement) furent complétées chez le second — telle sa « *machine à coudre neuve* », avec du « *matériel de couture* ». Pour son usage, Gauguin se procure *pipe et tabac, chaussures et bottes*, un fusil aussi — celui sans doute qu'il sculptera¹⁰, et dont Pottier retrouve la trace jusqu'en Norvège.

Mais Gauguin, soucieux de ménager ses jambes malades, avait aussi un *cheval*, pour l'atteler à cette *fameuse voiture, achetée 500 francs* (il marchait mieux durant ses huit premiers mois de séjour ici). Le chiffre étonne un peu Pottier... Est-ce tout ?

Ce dernier s'excuse (on le comprend) de s'attarder sur les dépenses « d'un homme de cette envergure », écrit-il. Les achats qu'il relève encore comportent « *toutes sortes d'objets utiles* », des *produits alimentaires* (dont des *conserves de grande marque*) (sic) et aussi des *tissus divers, ainsi étiquetés* : « TROIS MÈTRES DE CALICOT, QUATRE MÈTRES DE SOIERIES A RAMAGES, DEUX MÈTRES DE LINON, TREIZE MÈTRES DE SATIN VERT », etc. Ce n'était plus pour lui-même...

L'extrait des fournitures de Varney à Gauguin (transmis à Pottier) tient en deux pages au crayon; des mots anglais s'y mêlent aux chiffres arabes. Le relevé n'a été fait que d'octobre 1901 (quinze jours après l'arrivée de Gauguin) à la fin de novembre de l'année suivante, cinq mois environ avant la fin du peintre. (Il a dû continuer là ses achats, mais le document s'arrête à cette date).

N'aimant pas les chiffres (ici mal discrets), j'essaierai d'être bref pour résumer clairement ces dépenses :

OCTOBRE À DÉCEMBRE 1901. En ce premier automne, Gauguin bâtit et s'installe : frais de charpentes et charpentier, surtout en octobre (plus de 700 francs), frais d'installation en novembre (près de 600 francs encore) dont une *machine à coudre* de 200 francs. Beaucoup de *tissus*, qui seront en partie offerts aux modèles. On retrouve noté (pour 7 francs) cette *gargoulette* que le jeune Timo n'avait pas oubliée.

JANVIER-AVRIL 1902. Premier mois prudent : 35 francs seulement. Des

vivres en février (pour 120 francs à peine : 10 kg de café sont comptés 22 francs), 280 francs et 530 francs pour mars et avril, sous la rubrique : « divers ».

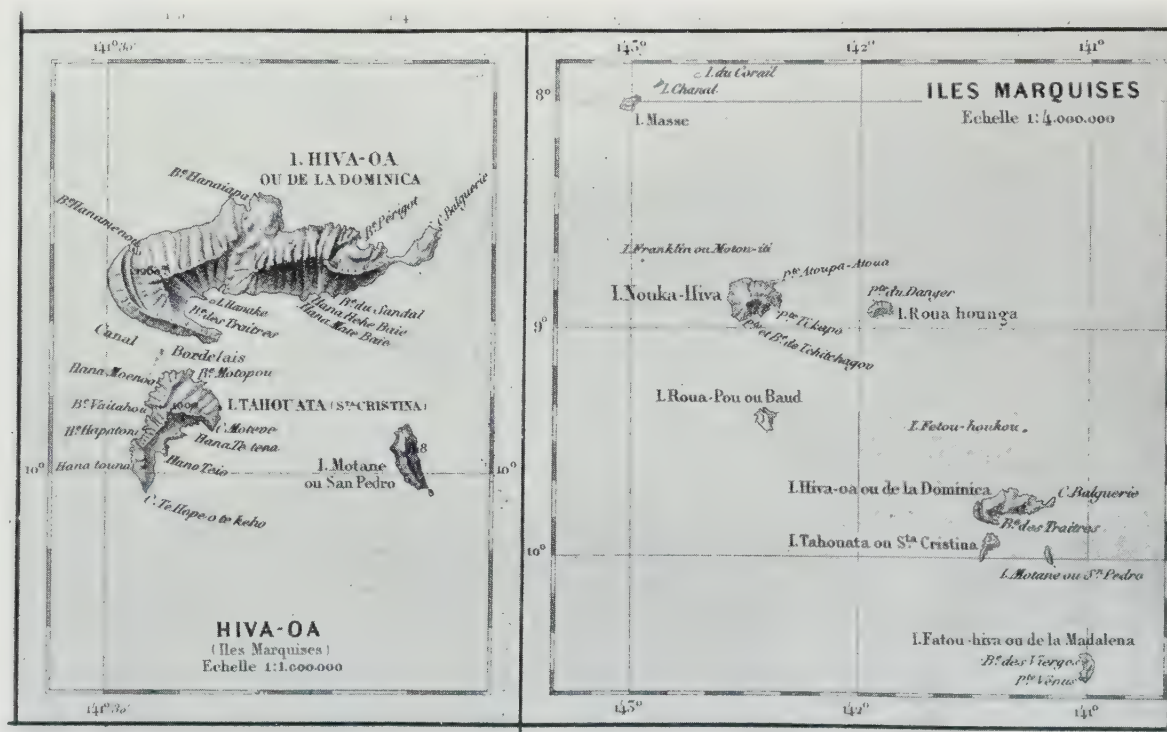
MAI A NOVEMBRE 1902. Pas de mois plus prodigue (720 francs) que celui de mai 1902 où de l'argent est arrivé. Varney y facture 515 francs *une voiture et des harnais*, ainsi qu'un *fourneau* (110 francs). Moins cher, un *parfum* (de 5 francs) sera donné. Juin est sage, avec 140 francs à peine, marqués « divers » (et aussi « Woomen » ¹¹ (*sic*) par le commis. Celui-ci porte : « July : 91 francs : 2 *parfums*, 4 *mètres Calico*, 5 *kgs café*. Sur les 135 francs de dépenses en août, on en compte 17 de *tissu et dentelle*, et 10 pour un médicament opiacé dont nous reparlerons (v. note 19). Gauguin réduit, semble-t-il, son budget en septembre : 35 francs à peine (*parfum*, *woomen* encore).

Il n'apparaît plus que 20 francs en octobre pour des « vivre » (lisons-nous). Enfin, les 67 francs de novembre précèdent de peu (s'ils ne suivent) des envois de Vollard et Monfreid. L'artiste achète (outre un autre parfum), *24 yards tissu*, et (pour 27 francs) *2 paréos*. Dans laquelle de ses toiles pourrait-on retrouver la joie de leurs couleurs?

Qu'avait-il donc dépensé en tout chez Varney, en chiffres ronds? 1.350 francs

FIG. 2. — Hiva-Oa, l'île de Ganguin, aux Marquises.

« Désormais vous m'écrirez à cette adresse : M. Ganguin à la Dominique, Groupe des Marquises, Etablissements Français de l'Océanie. » - « Je serai beaucoup mieux sauf la correspondance qui arrivera plus longuement. » (Lettres à Monfreid, 1901). Et le 25 août 1902 : « 85 jours sans courrier, sans nouvelles... »



dans les trois derniers mois de 1901 (dont 1.300 de frais d'installation) et moins de 2.200 dans les 11 mois connus de 1902. En tout 3.500 francs pour 14 mois. Si l'on déduit les frais (immobiliers et mobiliers) de l'automne 1901, ainsi que l'achat (devenu nécessaire, et possible en mai 1902) d'une voiture de 500 francs, on trouve une moyenne de 150 francs seulement par mois... Mais les mathématiques sont une science fallacieuse. La seule vérité reste l'instabilité du budget de Gauguin et, partant, de ses dépenses chez Varney : moins de 50 francs par mois dans l'automne de 1902, dont seulement 20 fr. 83 (*sic*) au mois d'octobre.

Cet aride relevé de comptes a-t-il autre chose à nous apprendre, Oui, sans doute. Après la colonne D (des dépenses), voici le crédit (marqué C). Les conclusions ne seront pas celles qu'on pouvait attendre : Gauguin payait Varney presque chaque mois (11 versements en 14 mois) et il laissa plusieurs fois des avances assez larges pour n'être jamais en dette. Bien qu'il n'ait pas réglé ses modestes dépenses des deux derniers mois de ce relevé, il lui restait un peu de crédit. (Je recopie les chiffres, agrémentés de leurs centimes : 3.535 fr. 69 de dépenses totales, contre 3.550 fr. 19 d'argent versé).

Conclusion optimiste : malgré tant de bohème apparente, l'ancien boursier n'avait AUCUNE DETTE de ce côté, mais (soyons exact) 14 fr. 50 de crédit... De quoi acheter, pour sa « femme » Temau, ou pour Toho, ou pour Tauatoatoa qui furent ses modèles, bien des mètres de cette « mousseline », qui était (selon une note de Pottier, en marge des comptes du « store B. Varney ») *alors très recherchée par les vahiné*.

GÉNÉROSITÉS ET SOUCIS DE « MONSIEUR KOKÉ »

Ce que le colon Le Bronnec (arrivé à La Dominique sept ans après la mort de Gauguin) avait appris de son ami Varney, il put le redire au docteur Pottier, tel après-midi où, dans sa propriété de Tahaukou, il lui laissait déchiffrer le curieux livret de clientèle. Et Pottier de noter :

KOKÉ, le « faiseur d'images », *distribuait sans compter* (à ceux qui venaient chez lui) *du tabac, du riz, des sucreries, des étoffes pour les jolies filles qui l'attiraient, et dont il appréciait la superbe chevelure embaumée...*

Ici le nom de la belle était précisé à côté de l'objet, du métrage de tissus, avec des recommandations de cette sorte :

« POUR DONNER A THÉRÈSE AU MAGASIN, *tel jour* », ou encore « A TETUA, POUR AVOIR POSÉ »... Ce livre journalier de la maison Varney d'Atuona devient donc un véritable « état » des modèles de Gauguin aux Iles Marquises !

La conclusion intéressante (dira le docteur Pottier) *est que Gauguin mena, aux Marquises, non pas l'existence primitive, retirée, qu'il sembla souhaiter dans ses lettres, mais une existence très large, généreuse pour les indigènes (se laissant voler comme par plaisir, et sans jamais se plaindre)...*

Ignorant ceci (écrit déjà par Pottier mais non publié), Bernard Villaret devait, quelques années plus tard, conclure de même : « Le peintre vivait largement... »

A chacun de ces chercheurs il avait été communiqué un seul compte. Voici que ceux des deux fournisseurs sont à la fois connus. On pourrait aligner — maintenant complètes — des additions, proposer ensuite des multiplications (par le coefficient 175, paraît-il), et pousser enfin des exclamations sur la prospérité dernière de ce peintre maudit, qui buvait trop et pourtant dépensait autant que le plus petit colon... D'aucuns seraient bien près d'avouer des regrets après coup. Quel remords d'avoir éprouvé un jour une compassion devenue sans objet. Mais la vérité de Gauguin était plus complexe que ses comptes...

Ce n'est d'ailleurs pas un fait nouveau que cette « prospérité » (relative) de Gauguin aux Marquises. Lui-même y écrivit à Monfreid : « Je suis sans un centime d'arriéré, ma propriété de Tahiti ayant tout soldé, et j'en suis fier. Après la situation terrible que j'ai vue ces dernières années, est-ce que ce n'est pas un vrai tour de force d'avoir tout surmonté et réalisé 4.500 fr. d'économies ? » C'est le prix de la vente de Tahiti, et la même somme sera « remplacée » dans son nouveau gîte, avec des améliorations encore : « J'ai tout ce qu'un artiste modeste (conclut-il alors) peut rêver... »

Si l'on déduit le reliquat de sa vente (3.200 fr.), on arrive à un total d'environ 8.000 fr. reçus pour vingt mois. (Ces 400 fr. mensuels, on nous dira qu'ils représentent 70.000 d'aujourd'hui). Lui-même convenait, en août 1902 : « Je peux vivre très bien avec 250 fr. » Aux achats importants pour sa maison s'ajoutèrent des frais inattendus (comme des réparations après le cyclone, des médicaments, etc.) Ses prévisions seront dépassées puisque sa dernière lettre à Daniel de Monfreid le dit « débiteur de 1.400 fr. à la Société Commerciale ».

Lâchons les chiffres pour tout voir de plus haut. Ce qui est pénible à Gauguin (ici, comme ailleurs déjà), c'est l'insécurité, les aléas d'une vie accrochée aux subsides mensuels de 350 fr. attendus de Vollard; c'est l'irrégularité des courriers, le retard des envois pourtant promis... Et ce qu'il relève avec le plus d'amertume, notamment dans ses lettres à Monfreid, ce sont les silences intermittents de ses correspondants. En avril 1902 : « Voilà quatre courriers que je ne reçois pas un mot de vous... » En octobre suivant : « Voilà trois courriers que je ne reçois ni lettres ni argent de Vollard... » Et en avril 1903, si près de sa fin : « Rien de vous encore. Vollard depuis trois courriers ne m'écrit pas et ne m'envoie aucun argent... »

L'ancien collaborateur de la banque Bertin avait pu (tour à tour) vivre de peu, jadis, en Bretagne, dépenser vite l'héritage d'Orléans, à son premier retour d'Océanie, jeûner presque au temps le plus noir de ses soucis tahitiens, puis retrouver enfin ici des possibilités généreuses : parer une « belle fille » qui a posé pour lui, ou en inviter quelques-unes avec leur amoureux (leur « tané »), pour boire en musique au cours de ces nuits équatoriales où l'on dort peu.

Cependant sa fantaisie n'est pas si désorganisée. Puisque ses affaires s'arrangent, il aspire à une certaine sécurité. Daniel de Monfreid a pu prendre connaissance de ce désir, combien légitime après tout, dans une lettre, datée de février 1903 : « Il me faudrait avoir toujours devant moi 4 ou 5.000 fr. qui me permettraient en cas d'accident de revenir... »

Ainsi, dans les derniers mois — ceux de son procès — des ennuis d'argent se sont tout de même ajoutés aux autres. Si les amendes de 100 fr. aux indigènes montaient selon lui à 3.000, quelle somme énorme alors lui aurait-il fallu pour régler celle de 5.000 fr. dont il était frappé. Pour aller en appel à Tahiti (à plus de mille kilomètres de là), il envisageait un bien noir avenir : « Voyage, séjour, et surtout frais d'avocat!! C'est ma ruine et la destruction complète de ma santé. » On était en avril 1903, et ce sera sa dernière lettre.

« JE SUIS PAR TERRE, MAIS PAS ENCORE VAINCU. »

La défense des indigènes, Gauguin l'avait prise assez vite, et à fond. Il ne peut souffrir les petits prétextes, couvrant de petites illégalités. Et moins encore les grandes... Ce qu'il écrit de là-bas sur ses luttes d'artiste pourrait s'appliquer à ses plus récentes révoltes de conscience : « Quand donc les hommes comprendront-ils le sens du mot LIBERTÉ? »

Le long rapport qu'il rédige en février 1903 pour les Inspecteurs des Colonies (et dont Charles Morice¹² fut chargé — sans résultat — de « diffuser » à Paris une copie) contient une série d'exemples dont les moins graves ne sont pas les moins révoltants. Mais c'est là jouer, de si loin, au prophète dans le désert : « Qu'on nous envoie », réclame-t-il, « des hommes animés de bons sentiments »...

Au même Charles Morice, le peintre donnait les émouvantes raisons de son appel : « Il se passe aux Marquises des choses monstrueuses... Je suis à la veille d'être expulsé pour ne pas me soumettre à un gendarme, (je suis) accusé de pousser à la révolte des indigènes, en leur disant quels sont leurs droits... »

D'après les papiers mêmes de Gauguin (retournés à son ami Daniel de Monfreid), j'ai donné naguère¹³ maints extraits de requêtes et de réponses, touchant aux petits combats menés par Gauguin : contre d'injustes prestations, des procès-verbaux intéressés (un tiers pour leur auteur!), des faux témoignages, etc. Les pièces elles-mêmes, je les avais précédemment exposées, avec d'autres « Reliques de Gauguin »¹⁴. Et voici que le registre sauvé du feu par le docteur Pottier, ajoute encore à la liste de ces combats généreux.

Une lettre du 3 avril 1902 — dont l'ébauche est ici — nous était connue¹⁵, puisque Gauguin en avait gardé l'original. Mais des instructions du 20 août 1902 (adressées de Taïo-Hae au gendarme Charpillet) ne vont plus être « confidentielles ».

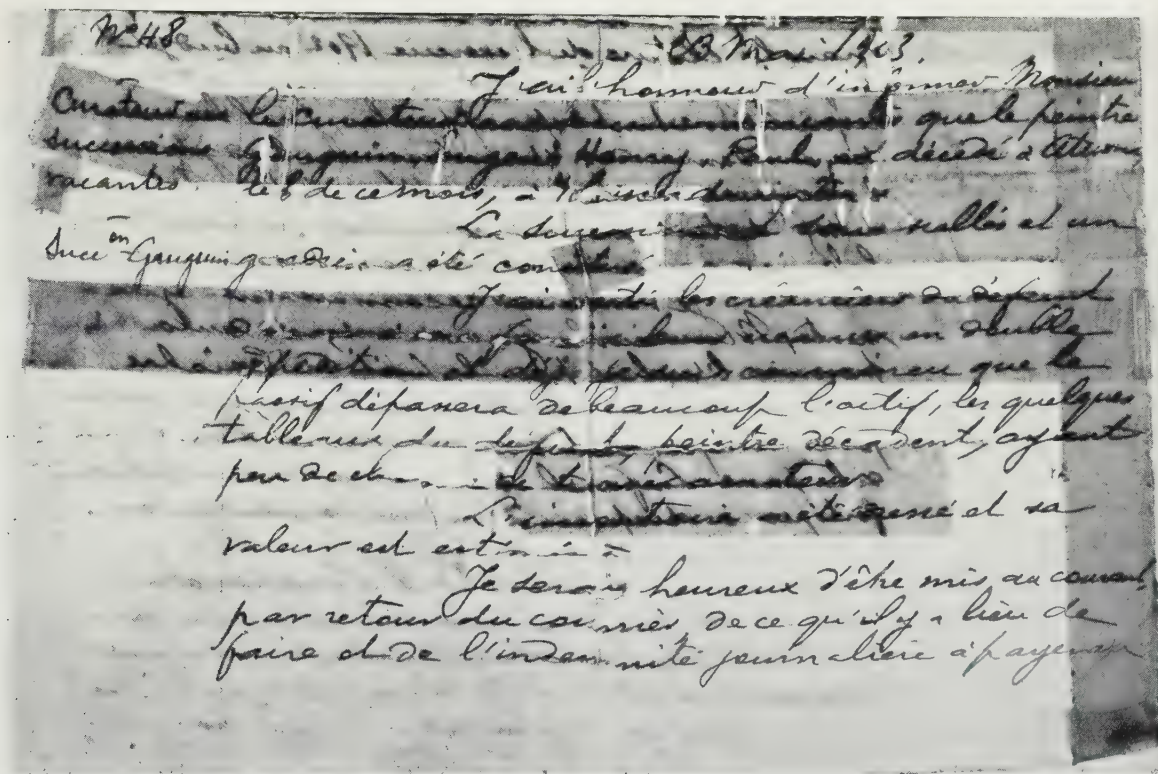


FIG. 3. — « ...GAUGUIN, EUGÈNE, PAUL, est décédé... ». une des pages de registre sauvées par le docteur Pottier

Une note en marge les résume : *Au sujet des écoles et (je souligne) DES AGISSEMENTS DU SIEUR GAUGUIN.*

La protestation du « sieur », on la connaissait par ailleurs. Elle se résumait dans une question : dresser « procès-verbal à plusieurs indigènes qui n'avaient pas voulu envoyer leurs enfants à l'école de Monseigneur, école congréganiste... et les condamner!!! Est-ce légal? » ... NOUS N'AVONS PAS LE DROIT D'OBLIGER LES PARENTS, convient (confidentiellement) l'agent spécial-administrateur Picquenot. Il faut engager fortement (sic) ces parents..., SANS AVOUER NOTRE IMPUISSANCE. (L'administrateur montre une souplesse de diplomate, devant ce « défenseur » qui toujours fonce!) Mais le résultat est obtenu : plus de procès-verbaux (pour ce mauvais motif) : *Je me verrais dans l'obligation de les classer*¹⁶...

C'est à M. GAUGUIN, COLON A ATUONA que sera envoyé, le 10 décembre 1902, cette lettre restée inédite, où le même administrateur (intérimaire) des Marquises lui déclarait, notamment : *A votre lettre personnelle... je réponds officieusement ou officiellement à votre choix. Vous avez raison de croire à mon esprit de justice et ma*

décision dans l'affaire de Kaputu-Kina que vous me signalez [une autre encore, soulevée par Gauguin] en est une preuve [cette décision avait donc dû donner raison à celui que Gauguin y défendait]. C'est également à mon devoir que j'obéis en refusant de donner suite à votre demande d'exonération de vos prestations¹⁷... [La loi était récente. Gauguin critiquait le mauvais emploi des impôts qui ne profitaient pas directement à son île. Et il alléguait qu'il n'était pas visé, étant infirme]. Certes, lui dit-on, ici. Mais la demande aurait dû parvenir dans les 30 jours... Voilà le tort retourné. Et le registre porte, prudemment : *Même salutation que la sienne*.

Le brigadier, dans ses rapports, était moins poli que son chef civil. Il va être remplacé ce même mois. Mais le Pyrénéen Claverie, son successeur, sera plus menaçant. On vient se plaindre au peintre et bien d'autres « affaires » continueront d'être relevées par Gauguin. [J'avais cité, en 1953, une mordante lettre contre un *faux témoignage*, dont un des témoins était justement VARNEY]. C'est désormais la guerre ouverte avec l'irascible Claverie.

... L'affaire des Baleiniers américains, et de leurs contrebandes favorisées par un certain gendarme Guichenay (dont Claverie est le chef) va se retourner contre Gauguin qui protestait. Il ne connaît pas ce Guichenay, ni même l'île voisine où l'on a fraudé. Mais Gauguin lutte aussi bien contre le grotesque et le vilain que contre les entorses au droit et les abus de pouvoir — ce que Pottier appelle *l'unique autorité jalouse du gendarme local*.

Le peintre accusait : on l'accuse à son tour de diffamation. L'ancien rédacteur du *Sourire*, journal méchant, compte bien peu d'amis — aucun sans doute dans les « officiels » : il mérite une « leçon »... On le cite trois jours avant seulement, en une fin de semaine. Et le 31 mars 1903, le juge Horville condamne Paul Gauguin à trois mois de prison et 500 fr. d'amende...

Ce qu'il peut tenter, seul et de si loin, ne sera pas entendu à temps. « Je suis par terre », écrit-il à Charles Morice en avril, après avoir fait appel, et confié son recours à un avocat de Tahiti, maître Brault. Et pendant trente-huit jours encore, le peintre ne va plus que résumer ses plaintes, dresser des plaidoyers, pour tenter de sortir du « traquenard épouvantable » qui achevait de ruiner ses dernières forces.

UN MORT QUI SURVIT

La mort de Gauguin fit d'abord sa propre délivrance — de ses soucis, de ses rancœurs, de ses peines et de ses souffrances. On peut croire qu'elle déchargea d'un grand poids ceux d'Atuona qui voyaient en lui un donneur d'exemples séditieux ou un témoin d'une lucidité dangereuse... L'a-t-on aidé au départ? La question a été posée souvent. Et le docteur Pottier l'aborde lui aussi, en médecin et en habitué des îles :

Là se pose un grave problème, qui, selon ma propre expérience des Marquises,

ne réserve aucune vérification possible... Un hasard qu'on n'explique pas veut que le feuillet sur ce sujet (le feuillet 10) n'ait pas été retrouvé! Je relève pourtant, sur celui qui suit : ... N'auraient-ils pas soudainement décidé en secret (de l') empoisonner? Nul ne le saura jamais! MAIS CE N'EST PAS LA, UNE SUPPOSITION EXCESSIVE.

Dans les notes suivantes de Pottier, je retrouve d'autres confidences reçues, d'autres faits et conclusions : *Il paraît, d'après Timo, que le pasteur Vernier trouva auprès de Gauguin mort plusieurs ampoules vides de morphine¹⁸. Il est de fait que Gauguin était très malade : cœur atteint (certainement Cardio-aortite syphilitique); que Gauguin n'a pas été assassiné brutalement mais peut-être a-t-il été empoisonné lentement. Certitude de toiles brûlées, par Mgr Martin, qui arrache le corps de Gauguin manu militari (pour l'enterrer dans son cimetière, catholique).*

Il est probable que vingt toiles environ, représentant des femmes nues, de grand format, furent saisies par un envoyé de Monseigneur et brûlées plus tard; fut également saisi un certain nombre de dessins¹⁹, et d'objets sculptés, dont les sujets étaient jugés obscènes.

Ainsi Gauguin est mort le vendredi 8 mai 1903 (ce 8 mai où l'on était toujours en fête à Orléans — pour l'anniversaire de la délivrance par Jeanne d'Arc — pendant ses jeunes années). Dans la petite île de la Dominique (ce « *microcosme mal exploré* », selon Pottier), l'événement subitement appris a été commenté par tous, de la Mission et du Pasteur au « Chef de brigade et sous-agent spécial », aux fournisseries, aux colons... Nous saurons seulement le mot du dévoué Tioka — le mot de tous les indigènes perdant leur bienveillant défenseur — : « Kohé est mort, nous sommes perdus... »

On devine alors toute une agitation muette dans la case bientôt fermée... Comme au théâtre quand des ombres modifient le décor sur la scène un moment obscurcie, avant l'acte suivant. Mais on mit tout de même bien du temps à rallumer les lumières!

Le fameux registre (témoin rescapé qu'on voulait encore, si longtemps après, faire taire) nous montre que c'est le samedi 23 mai seulement²⁰, après une quinzaine écoulée, que deux lettres officielles seront écrites enfin pour prévenir Tahiti — mais pas encore la France.

En voici le texte complet, tel qu'on arrive à le déchiffrer sur les feuillets endommagés :

N° 47, 23 Mai 1903. au Gouverneur — Mort de Paul Gauguin

J'ai l'honneur de porter à votre connaissance que Gauguin, Eugène, Henry, Paul, est décédé à Atuona, le 8 de ce mois, à 11 heures du matin.

Il était, paraît-il (sic)²¹, atteint d'une affection cardiaque.

J'ai donné l'ordre au sous-agent spécial d'appréhender la succession en attendant (... ici, un manque) instructions du curateur à Papeete. Des renseignements qui me

sont parvenus il résulte que le passif excédera de beaucoup l'actif, les quelques tableaux du défunt, peintre décadent, ayant peu de chance de trouver amateur.

Je suis,

Signé F.V. Picquenot.

A la suite, une autre minute, de la même plume (sous le N° 48, le même jour) est pour le *Curateur aux successions vacantes* — *Succ^{on} Gauguin*. Le premier alinéa est aussi pour l'honneur d'informer... etc., (mais Gauguin devient : le peintre Gauguin). Formules rituelles : *La succession est sous scellés et un gardien a été constitué. J'ai averti les créanciers...*, etc. Content de sa phrase sur le peintre décadent l'épistolier pessimiste la remet tout au long. *L'inventaire a été dressé et sa valeur estimée* (les toiles non expurgées ont dû l'être à des prix décadents). La fin porte sur l'indemnité journalière à payer au gardien. Nous verrons que ces *vacations* revenaient, semble-t-il, au brigadier lui-même.



FIG. 4. — CUIILLERS SCULPTÉES PAR GAUGUIN, collection de Mme Agnès Huc de Monfreid.

Mêlée à d'autres lettres, une seule reste à citer qui ait rapport à « feu Gauguin ». C'est la dernière prose administrative dont je charge ces notes, mais elle achèvera d'éclairer sur les retards et connivences qui empêchaient d'aboutir toutes les revendications du malheureux redresseur de torts :

N° 53. 5 Juin (1903). au Gouverneur.

Au mois de Mars dernier, j'étais saisi par feu Gauguin contre le gendarme Saussol (d'une) plainte que j'ai cru devoir classé (sic) comme n'étant pas de ma compétence. Aujourd'hui même, une lettre du 30 avril, écrite par Gauguin (rappel en marge : décédé le 8 Mai) vient seulement de me parvenir d'Atuona avec la mention « personnelle ».

J'y lis que le signataire a saisi M^e Brault de l'affaire Saussol.

J'ai donc (sic) l'honneur... Comment le fonctionnaire, qui avait annoncé la mort du peintre le 23 mai (15 jours après), pourrait-il expliquer qu'une lettre, venue de l'île voisine, ait mis 36 jours à lui parvenir ? N'est-ce pas parce qu'un avocat va intervenir — pour Gauguin, posthument — que cette lettre reparait, que la précédente plainte du peintre, si vite étouf-

fée, prend place dans un dossier qui est transmis?... Lisons encore la fin :

J'ai donc l'honneur de vous faire parvenir un petit dossier composé de trois pièces, afin que, le cas échéant, vous soyez au courant des faits.

Dans cette même lettre, je relève le passage suivant : Monsieur Brault m'écrit, (à propos du coprah de Vaitahu) qu'il faut se contenter d'une demi-victoire. (Le signataire a ajouté un gros point d'interrogation : (?) La décision prise est celle-ci : Le gendarme devra prendre la moitié des fruits et pour cette moitié des fruits il s'arrangera à l'amiable (souligné) avec les indigènes.

Puis, pour finir, cette question papelarde : *M'auriez-vous donc adressé des instructions dans ce sens que je n'aurais pas reçues?*

signé : F.V. Picquenot.

Avant d'abandonner ces feuillets déchirés et fragiles je retrouve encore une fois le nom de Gauguin, dans des instructions, sur dix sujets divers, données le 1^{er} août 1903 au sous-agent spécial d'Atuona, c'est-à-dire le gendarme. Des chiffres m'arrêtent. Sur 45.000 et des francs de *sommes à percevoir*, il y a 2.380 fr. de *patentes* et 20.075 fr. 74 d'*amendes*! (on ne dit pas si le tiers promis au justicier est déduit). Gauguin n'avait-il pas eu vingt mille fois raison? Le commentaire qui suit est d'une familiarité complice : *Tout est exigible et il y a des poursuites à exercer, dès maintenant (souligné) contre les récalcitrants. Monsieur le sous-agent spécial a donc en mains les moyens de garnir son coffre-fort; au surplus mon encaisse ne me permet pas de lui faire un envoi...* Je pense à la phrase du peintre : « Une contravention de 100 francs pour un indigène équivaut à 1.000 pour tout autre Européen et Chinois. »

(... En sauvant du feu ces feuillets, de providentielle façon, Pottier apporte aux protestations de Gauguin, la preuve vengeresse de leur vérité).

Au verso se lit, enfin : *SUCCESSION GAUGUIN. Vacations. Il faut payer, sur états dont je fais envoi à M. Claverie : frais de gardiennage, d'emballage, d'embarquement, P. V. d'affiche. Quant aux vacations qu'il réclame A BON DROIT, je le prie d'adresser directement à M. Vermersch.*

Trois mots sont soulignés : *à bon droit*. Il semble qu'on se méfie encore de l'ombre de Gauguin. Tout n'est pas fini en Océanie. Il y aura la censure (et la destruction « en grande quantité ») de dessins et nus par l'inénarrable expert-professeur de Tahiti nommé Le Moine. Là, on vendra des toiles pour 7 francs (en les présentant au besoin à l'envers), et le manuscrit de *Noa-Noa* vogue vers la France dans les caisses d'un gouverneur (qui meurt en route).

Gauguin va continuer de donner beaucoup de mal à tout le monde. Que de lettres! Que de questions! Et si le gendarme, d'abord déplacé, revient promu maréchal des logis, le rigoureux Picquenot paye les pots cassés (on le remet commis principal), pour avoir montré une espèce de sympathie tard venue²² envers le souvenir et les affaires en cours de son « peintre décadent ».

Il faudra plus de temps pour que la vraie gloire advienne à Gauguin, même à Paris. Monfreid finira par ne plus accrocher que de la Bretagne et de l'Océanie dans son propre atelier. Et le fils de l'acheteur de la case de Gauguin à Tahiti (Oscar, le futur boucher, qui alla jeter, sur l'ordre paternel, trois malles de toiles et dessins dans le lagon) s'exclame un peu tard : Si je n'avais pas été si... bête ! — ou un autre mot. C'est que Gauguin continue de vivre là-bas, de conduire les voyageurs et de prêter ses dernières petites lunettes magnifiantes à ceux qui sont peintres. Gauguin continue. On doit bien parfois, chacun son tour, l'entendre rire.

« J'AI LIBÉRÉ LA PEINTURE »

Des notes recueillies par le docteur Pottier, avec une lucide patience, je crois avoir extrait le principal. Elles sont limitées, dans l'espace et le temps, à ces vingt mois à peine que Paul Gauguin a vécu dans l'île perdue qui l'a gardé. Enquêteur tardif, Pottier ne pouvait que compléter un peu tout ce qu'on savait déjà sur une période où la vie quotidienne du peintre, engagée dans un mortel étouffement, prenait le pas sur son œuvre : il écrit, se plaint, et s'arrête.

Le sort aide seulement ceux qui cherchent. Les comptes d'achats du peintre et le registre enfumé sont des trouvailles, plus tangibles et sûres que bien des propos recueillis. Mais les documents sauvés par Pottier, comme les souvenirs qui lui furent peu à peu confiés²³, s'insèrent assez bien, on l'a vu (telles les pièces d'un puzzle) pour reconstituer, sans lyrisme exotique, l'humaine vérité de cette fin de vie.

Le défaut de telles recherches est souvent de nous montrer un héros par le petit bout de la lorgnette. Pour Gauguin, plus que pour bien d'autres, la déformation serait coupable, et l'image ridicule. Mais j'ai dit que Pottier est lui-même un personnage heureusement complexe, assez pourvu de dons et d'acquis pour que ses conclusions ne tombent ni dans le bavardage incompetent, ni dans la minutie bornée, ni dans la Littérature. Océaniste, artiste et médecin à la fois, le témoin connaît son sujet et sait juger les hommes.

Gauguin, lui, n'a pas toujours eu de chance du côté des hommes. Il a souffert de leurs négligences, avant de mourir de leurs incompréhensions. Les moins inattentifs ne l'ont compris qu'à demi. Le meilleur juge de l'œuvre et de son avenir promis, c'était lui-même. De sa dernière île, Gauguin n'avait-il pas écrit à Monfreid : « Je demande seulement deux années de santé et pas trop de tracasseries d'argent... En tout cas j'aurai FAIT MON DEVOIR... Il restera toujours le souvenir d'un artiste qui a LIBÉRÉ LA PEINTURE DE BEAUCOUP DE SES TRAVERS ACADÉMIQUES, et symbolistes... »

Le ressort de la vie de Gauguin (rompant avec une aisance bourgeoise) a été la

joie de peindre, la confiance dans *sa* peinture : *une foi invincible* — écrivait-il, toujours des Marquises, à Fontainas. Sa blessure constante, rarement avouée surtout depuis la mort d'Aline, sera l'oubli où il est tenu de ses enfants. Mais l'unité de cette existence d'exception est sans doute un besoin vital de liberté et de justice. Luttant depuis toujours pour son art, Gauguin devait se faire l'allié des compagnons mahoris auxquels sa peinture rendait leur splendeur ancienne. (Ils la conservent aujourd'hui aux yeux de tous ses successeurs en Océanie). Mais les rancunes et la bêtise ont eu raison de sa solitaire et candide révolte.

L'affection agissante de Marcel Pottier pour le souvenir de Paul Gauguin laisse encore aujourd'hui près de lui une trace durable. Retour de croisière, les touristes en parlent tous quand ils décrivent la tombe de Gauguin. Ainsi t'Serstevens, dans le récit assez récent — de 1950 — d'un séjour itinérant de trois années autour de *Tahiti et sa couronne*, a vu, évoqué, photographié, « le frangipanier qu'on a planté derrière la stèle »... Ceux qui auront lu jusqu'au bout ces notes inédites de Pottier, sauront désormais le nom de celui qui a planté (outre quelques jalons biographiques²⁴) ce frangipanier dont il attendait, pour complaire à Gauguin dans sa tombe, « *des fleurs blanches, et très odorantes...* »

JEAN LOIZE.

EN MARGE D'AUTRES NOTES DU DOCTEUR POTTIER SUR GAUGUIN AUX MARQUISES

1. — « MONSIEUR KOKÉ ».

A propos du nom que les indigènes donnaient ici à Gauguin, le docteur Pottier note ceci : *Tous ces témoins se souviennent bien de l'allure fière, énergique, sûre, de Monsieur Koké (appellation purement marquisienne et certainement pas tahitienne, à cause du « K », inexistant dans les dialectes polynésiens purs — et montrant bien le caractère très spécial de la race marquisienne, d'origine incertaine...).*

2. — POUR BIEN « RESPIRER » SON ATMOSPHERE.

C'est avec une sensibilité avertie que Pottier avait évoqué l'accord des paysages marquisiens et de ce que Gauguin en restitua. On lisait, au début de ses notes : *A mon avis, la connaissance approfondie de l'île d'Hiva-oo, très accidentée et souvent fort dangereusement pour les randonnées à cheval (nécessaires, car seules permettant d'aller au fond même de certaines vallées), cette connaissance est indispensable pour bien comprendre, bien « respirer » cette atmosphère très particulière des fonds de paysage des toiles des dernières années du Maître.*

Son génie extravagant pouvait dire si bien, avec de si simples moyens, LA RÉALITÉ COMPLEXE DE LA « BROUSSE », où les tiges, les feuilles, les fleurs, les fruits, les parfums se mêlent inextricablement, mais harmonieusement ! — LA LUMIÈRE ELLE-MÊME si intensément décomposée, reconstruite, absorbée, réfléchie, réfractée... L'étonnant est qu'il est avéré que notre grand Gauguin ne prit que fort rarement la peine de sortir de chez lui, étant (par force) si avare de mouvements...

3. — VIVRE AUX MARQUISES.

Après 663 jours passés à Atuona, Marcel Pottier en jugeait le climat surchauffé, pénible à tant de points de vue, au moins neuf mois sur douze... Et pourtant (ajoutait-il) la vie aux Marquises est si facile, si saine — si l'on s'y prête un tant soit peu...

4. — LE CHEF « TIMO ».

Pottier décrit celui-ci comme un Marquisien de la belle race, intelligent, fin, estimé et éduqué par le pasteur Vernier. « Fils adoptif » de Tioka (qui avait servi de diacre à Louis Vernier), Tioka était lui-même devenu le pasteur protestant pour les indigènes. (Ce titre de pasteur est puissant, et fort recherché dans les îles). Nous avons souvent conversé avec Timo, âgé aujourd'hui d'environ 60 ans, et dont l'intelligence et la mémoire sont remarquables.

5. — « LES DERNIÈRES ANNÉES DE GAUGUIN ».

Sous ce titre a paru (dans la *Revue de Paris*, en février 1953) un article de Bernard Villaret apportant des documents nouveaux, dont nous reparlerons plus loin. L'acte de la vente par « Monseigneur Rogatien, Joseph Martin » (que Villaret publie) donne le nom des deux parcelles du terrain acheté par le peintre ; PAPANUI et AITEANI — touchant au petit domaine de ce « Tioka » qui lui sera si dévoué. Relevons un détail donné par Renée Hamon (dans sa plaquette illustrée sur Gauguin, éditée par Vigot en 1939) : Après une crue de la rivière qui avait emporté la case de Tioka, Gauguin avait offert à celui-ci, « par un acte sous seing-privé, un morceau de sa propre terre ». Il aura bien d'autres générosités.

6. — HISTOIRES DE GENDARMES.

Pottier est parfois plus précis encore. Sur une autre page il avait noté ces renseignements recueillis : *Il est démontré et connu que les gendarmes aux Iles Marquises ont toujours de tout temps énormément trafiqué de tout (histoires énormes de successions, de terrains, de gérances de propriété, de contrebande, etc.). Et plus loin, dans une page de « conclusions » : Gauguin essayait de ridiculiser le gendarme (roulant les « r » et tiré à quatre épingles), jeu mortellement dangereux en Océanie où le gendarme, surtout à cette époque, avait une autorité d'amiral.*

7. — UN ACCORD SENSUEL.

... On pourrait croire qu'un lointain atavisme de Gauguin, le sang de ses ancêtres Incas, trouve son épanouissement auprès des jeunes vahinés, passives et dorées. Le docteur Pottier les évoque lyriquement : *L'immense regard des yeux (de celles-ci), les bras forts et ronds, les merveilleuses jambes fuselées mais fortes, trésors accessibles d'ailleurs (conclut-il)...*

8. — COMPTES INÉDITS.

Varney, actif commerçant d'Atuona, mourut *très âgé voici quelques années* (notait Pottier). Il était l'ami de Le Brounec, qui avait retrouvé ce livret de comptes du début du siècle, jamais encore signalé jusqu'ici. Souffrant, Gauguin avait bien des fois sollicité l'ami Varney de passer le voir. Ce dernier s'expliqua toujours mal l'authentique neurasthénie que Gauguin lui donna toujours l'impression d'entretenir à plaisir, même aux phases aisées de sa vie, semblant se complaire à abîmer sa propre existence... J'ai moi-même connu (enchaine Pottier) cette existence si particulière du Français au milieu d'une population indigène abîmée moralement et physiquement.

Quant à Varney, excellent camarade, il fut un utile soutien pour Gauguin.

9. — UNE « PROSPÉRITÉ » INQUIÈTE.

A mon ami Villaret, on pourrait chercher cordialement chicane pour les comptes ingénieux de son article de la *Revue de Paris*, portant des titres comme : « Plus d'un million par an », ou : « D'où venait l'argent ? ». (C'est d'un million d'aujourd'hui qu'il s'agit.) L'équivalence qu'il propose : 5.500 francs-Loubet = un million-Auriol, il faut l'accepter comme les tableaux comparatifs (avec un nain près d'un géant) dans l'almanach Hachette.

Non sans raison, Villaret remarque : « Quoique ancien commis de banque, Gauguin dépense sans compter lorsqu'il en a. » Les achats faits chez Varney, maintenant connus, sont à joindre aux fournitures de la Société Commerciale. Par contre, rien n'est changé du chiffre de l'argent transmis à Gauguin par cette même S.C.O. (de Hambourg) qui lui tenait lieu de bande. L'« actif » (dont j'arrondis les chiffres donnés par Villaret) mérite un rapide examen. Il se résumait ainsi :

4.500 francs reçus dans les deux derniers mois de 1901. Près de 6.000 francs en 1902 ; et presque 3.000 d'avril au mois de 1903. C'est là toute la fortune « liquide » du peintre aux Marquises. Il pourra se montrer plus ou moins prodigue — pour lui et surtout pour les autres. Mais ces trois chiffres annuels ne doivent pas faire croire à une « fortune » subite et grisante. Il y eut de si longs délais entre chaque envoi ! Voici des dates :

1901. — Avec les 4.500 francs arrivés en novembre-décembre 1901, Gauguin a dû achever (nous l'avons dit) toute son installation. Il est débarqué depuis la mi-septembre, et ces envois seront les seuls jusqu'au 23 mai. Les frais de sa maison payée, il n'a pas dû lui en rester lourd. (En admettant que les 3.200 francs du reliquat de la vente de sa case de Tahiti aient été « remplacés » dans la nouvelle, il aurait disposé de 200 francs par mois environ (ou 35.000 d'aujourd'hui, si l'on veut). Il a dû en dépenser un peu plus.

1902. — Les rentrées d'avril et de fin mai ont mis Gauguin à la tête de moins de 4.000 francs. Aucune autre avant le 21 novembre. Sans doute a-t-il été large, en ces deux mois de printemps (où se place l'achat de sa voiture), mais nous avons vu son budget se réduire bien vite, et tomber à 20 francs d'achats chez Varney en octobre 1902. Même à cette époque, ce n'était guère.

1903. — Sur les 3.000 francs indiqués par Villaret figurent deux apports posthumes — qui faussent tout. Gauguin avait seulement reçu 700 francs de Vollard, treize jours avant sa fin. De son marchand de tableaux et de Monfreid (pour des ventes), il lui était parvenu, sans doute, presque 6.000 francs le 21 novembre 1902... Mais pour combien de mois ? Ce que Fayet expédiera n'arrive en effet que le 30 juin. Gauguin n'est plus depuis le 8 mai.

Voilà des données bien théoriques. On pourra sans doute rapprocher un jour le détail des deux fournisseurs de Gauguin. Il était certain, déjà, que Gauguin aux Marquises avait touché plus, dépensé plus. Il a été tirailé encore par l'irrégularité des envois et de leur acheminement. Et il a dû emprunter près de 1.500 francs à la Société allemande (traduisons : 250.000 de nos francs). Donc soucis d'argent tout de même, mais il lui était fait crédit, et il ne manquait de rien, sinon de couleurs. Qu'en déduire ?

... Seulement des regrets plus grands : sa situation aurait donc pu « s'arranger ». Une somme suffisante lui manquait pour donner suite à un projet de retour vers la France. On y a perdu un troisième cycle après la Bretagne et l'Océanie : des Gauguin d'Espagne.

10. — LA CROSSE SCULPTÉE.

Gauguin avait sculpté jusqu'à ses sabots, en Bretagne. Ici, ce sera, entre autres, un fusil. Voici ce qu'avait noté Pottier à ce sujet : *Un Norvégien peu connu en France est venu en Polynésie vers 1932, accompagné de sa femme. Ce couple d'intellectuels s'attachait à l'archéologie, mais aussi aux vestiges du grand peintre. Ils achetèrent à Fatu-Hiva un fusil dont la crosse était sculptée sur l'une de ses faces : belle sculpture typique, scène virgilienne traitée largement, avec une somptueuse simplicité...*

Un dessin joint semble avoir été fait d'après la photographie que Pottier dit avoir vue. Il est noté, au-dessous, que l'achat en fut fait en 1939, à Grelet, colon de Fatu-Hiva, pour 400 francs. Une photographie de cette sculpture avait été reproduite déjà par Renée HAMON (*Gauguin, le Solitaire du Pacifique*, Vigot, 1939, p. 46), sans autre rappel dans son texte. La note de Pottier est ici un utile complément documentaire.

11. — GÉNÉROSITÉS RECONNAISSANTES.

Deux petites notes de Pottier figurent à la fin du document : *Plusieurs montants peu élevés sont inscrits « Sundries » (c'est-à-dire : divers). La rubrique « women » semble indiquer que Gauguin faisait avancer un peu d'argent aux vahiné par l'ami Varney. (On n'a relevé ici que deux petites « avances » de 25 et 13 francs — 6.000 francs d'aujourd'hui, au tarif proposé par Villaret. Généreux aussi, le comptable ou transcritteur écrit le mot femme anglais avec deux « o ». Pottier corrige.)*

12. — COLLABORATION.

L'écrivain Charles Morice, défenseur souvent pertinent des toiles de Gauguin, avait été son collaborateur (trop généreux) pour *Noa Noa*, ce livre dont Gauguin attendit des uns et des autres l'envoi d'un exemplaire, durant ses deux dernières années — vainement... Mais ceci est une autre histoire.

13. — RÉHABILITATION.

Voir *Arts*, n° 410, 8 ou 14 mai 1953 : « Il faut réhabiliter Gauguin », par Jean LOIZE (p. 12 et 11, sur 15 colonnes). A l'occasion du cinquantenaire de la mort du peintre.

14. — EXPOSITION.

Voir *Les Amitiés du peintre Monfreid et ses Reliques de Gauguin*, par Jean LOIZE, in-8, 176 p., 1954 (notamment chapitre 22, pp. 44 à 47, et documents pp. 119 à 127).

15. — PROTESTATION.

Dans le texte cité note 14, voir le n° 332 (p. 119), au sujet de cette lettre reçue par Gauguin.



GAUGUIN. — Nature morte avec trois petits chiens, 1888. New-York, Musée d'art Moderne
(Mrs. Simon Guggenheim Fund).

16. — RAPPORT.

Quatre mois plus tard, le même brigadier revenait sur la question (qui semblait réglée), dans un rapport dont Gauguin avait trouvé moyen d'avoir la copie, et dont je rappellerai seulement ici cet échantillon de style réprobateur : « A ces inconvénients le sieur Gauguin en apporte d'autres d'un ordre secondaire, par ses mœurs entre autres, qui sont celles d'un disciple d'Épicure... »

17. — GAUGUIN PAYE À SA PLACE.

Le peintre avait aussi protesté contre les prestations imposées à « son domestique » (sans doute Tioka, sinon Ka-Hui). Finalement, il régla lui-même la somme réclamée, contre reçu. L'indigène n'en sera pas moins cité au tribunal. Et ce fut pour Gauguin — en mars 1902 — l'objet, justifié, d'une protestation de plus !

18. — L'AIGUILLE DE VERRE.

Pour calmer ses douleurs, Gauguin usait de morphine (A. t'Serstevens devait retrouver plusieurs Marquisiennes n'ayant pas oublié son « aiguille de verre »). Des témoins journaliers avaient raconté à LE BRONNEC que Gauguin se faisait des piqûres quotidiennes de morphine. Elles étaient évidemment infectées ajoutant à l'état affreux de ses jambes. On les voyait bien quand il circulait en voiture, ne marchant pas du tout.

La question d'autres stupéfiant est soulevée aussi par le docteur Pottier, celle de cette « infâme chlorodyne » (écrit-il), spécialité anglaise bien connue à base d'opium, et que les indigènes achetaient cher. Or on sait que la consommation de la drogue fut libre aux Marquises jusqu'en 1850 environ ; mais après sa juste prohibition, les subrécargues des goëlettes faisaient d'avantageux échanges avec les indigènes, lesquels troquaient ainsi leurs riches marchandises (vanille, café, coprah, coton) contre du rhum, des armes et du laudanum (qui se trafiquait, m'a-t-on assuré, par quantités inouïes : des litres !). De cette chlorodyne opiacée, Gauguin consommait peu souvent, semble-t-il, puisqu'elle ne figure qu'une fois sur les factures Varney. Le gendarme, qui aurait bien inventé un huitième péché capital pour en parer Gauguin, ne lui a d'ailleurs rien reproché dans ce domaine « artificiel ».

Rappelons ici des souvenirs du « vieux Louis » (qui avait été capitaine de la goëlette de l'archipel), cités par René Hamon. Le pasteur Vernier avait ouvert un gros abcès dont souffrait Gauguin. Il dit au gendarme que le peintre était très malade. « Apitoyé, le gendarme lui apporta aussitôt une tisane... Gauguin mourut le lendemain. » (Pottier avait aussi appris que le même aurait « veillé » un temps le corps.) Pour moi, ajoutait le pilote, il avait détruit tout ce qui était compromettant pour lui.

19. — TOUS SES DESSINS ?

« Que sont-ils devenus ? » demande aussi t'SERSTEVENS (dans *Tahiti et sa couronne*, II, pp. 101-102). Il a retrouvé Taatootoa qui connut Gauguin. Elle a vu dans l'atelier des dessins partout (murs, armoires et malles). Le peintre les mettait en paquet dans sa soupente. L'auteur cite très à propos une phrase d'*Avant et Après* sur les craintes de Gauguin pendant le cyclone de janvier 1903 : « Ma maison démolie, avec tous mes dessins, matériaux accumulés depuis vingt ans, c'était ma ruine. » — « Hélas ! écrit t'Serstevens, il y avait parmi ces milliers de dessins beaucoup de "mauvaises images". Et la maison est restée vide pendant vingt-quatre heures avec le corps abandonné... »

20. — RETARDS ET QUARANTAINE.

L'administrateur qui annonça si tard au gouverneur (et sur les indications du brigadier d'Atuona) la mort de Gauguin, n'habitait pas, il est vrai, la même île des Marquises. Mais nous aurons d'autres preuves de retards concertés. La nouvelle ne sera connue en France que par Monfreid, prévenu par une lettre du 18 juin 1903 — soit après 40 jours écoulés. Cette lettre ne lui parviendra dans les Pyrénées-Orientales que le 23 août (déclenchant pour lui une chaîne de démarches, et de soucis). Gauguin était mort depuis 107 jours.

21. — IMPRÉCISIONS.

Nul ne s'est inquiété, là-bas, de la cause exacte de la mort de Gauguin. Et l'on ne comprend pas pour-

quoi l'annonce officielle à Monfreid la datait du 9 mai, au lieu du 8. (Il est vrai que ces vingt-quatre heures avaient été sourdement actives, autour de la « maison du jour », au toit de feuilles.) Sur la carte de deuil que Monfreid (enfourchant son cycle) est parti faire imprimer à Prades, se lira donc la date erronée du 9 mai 1903.

22. — RECONNAITRE LA VÉRITÉ.

Pour déplacer Claverie, Picquenod lui reprochait d'avoir « appuyé la demande de poursuites contre Gauguin (déposée par Guichenay), à l'insu (?) de l'administration ». Mais dès avril 1904, le brigadier est remis à son poste. Ainsi blâmé par ce retour, l'administrateur incriminé des Marquises proteste en haut lieu. On lui réplique : « Votre mise à la retraite est demandée. » Et le 9 mai 1904 (un an et un jour après la mort du peintre), Picquenod, sacrifié, cherche l'appui... de Monfreid. Il lui déclare, à propos du procès de Gauguin : « Ses accusations étaient en partie fondées et le tribunal était constitué illégalement... »

La vérité aurait dû être ainsi reconnue par de plus hauts responsables du procès, et de ses suites. Un historien des procès littéraires, l'avocat Zévaès, a écrit cette phrase de prétoire (à propos de Baudelaire) : « Il y a des condamnations qui sont cassées par l'arrêt unanime de la postérité... » Rien ne reste à peser dans le cas non littéraire du jugement non prévu et hâlé d'Atuona. Les trois mois de prison promis à Gauguin (dont l'iniquité mina ses dernières semaines) sont une basse petite erreur judiciaire. Ni moins ni plus. Mais en est-il de petites ?

23. — PAS D'HISTOIRES...

Au docteur Marcel Pottier avaient été transmis des souvenirs touchant Gauguin jadis recueillis auprès de quelques Marquisiens dont la mémoire est excellente (*les vieux Marquisiens de la vraie race étaient doués d'un cerveau de qualité*). Il précise que, la confiance venue, il put recueillir, en outre, le plus de renseignements possibles auprès d'un ou deux très vieux blancs qui résident encore là-bas actuellement, mais qui sont terriblement avarés de confidences, dont ils craignent les suites, stupidement..

A des questions précises sur Gauguin et ses avatars, posées à des visiteurs venus d'Océanie (et que nous savions renseignés), lors de notre exposition Monfreid-Gauguin, il nous avait été opposé une brusque réserve, des regrets souriants, donné de semblables raisons de paix à garder... Et il n'y a que six ans de cela.

24. — DEUX SOURCES.

Les notes autographes du docteur Marcel Pottier avaient été classées et déchiffrées par M. Jean-Pierre Ducrest. Les pages de registre m'étaient communiquées par M. Desgreaux. Je remercie sincèrement ici l'un et l'autre.

JEAN LOIZE.

RÉSUMÉ : *Gauguin rescued from fire.*

The author goes through a manuscript nearly burnt discovered by Dr Pottier in Hiva Oa, about twelve years ago. It brings unpublished details on the last months Gauguin spent in the Iles Marquises, especially on his good terms with the natives, and on his unpleasant dealings with the *gendarmes*.

M. Loize tries to make the circumstances of the painter's death clear; he does not brush aside the hypothesis of Gauguin poisoned by those whose hatred he had brought on him.

LES COMPTES DE GAUGUIN

D

EJA, dans un article publié par la *Revue de Paris* en 1953, le Dr Villaret, ayant retrouvé les livres de comptes concernant les années 1901 à 1903 de la factorerie allemande S.C.O. aux îles Marquises, révélait que la misère de Gauguin n'était peut-être pas aussi totale que le laisse à penser sa correspondance avec Daniel de Monfreid. Un autre document nous est envoyé par M. Moortgat qui confirme singulièrement cette thèse, c'est le relevé de compte de Paul Gauguin avec le magasin Varney à Atuana, Varney, cet Américain « gentil garçon » dont parle Gauguin dans ses lettres à Daniel de Monfreid¹.

Ce relevé, qui va du 1^{er} octobre 1901 au 30 novembre 1902, nous apprend que, dans ces quatorze mois, Gauguin a payé près de 3.700 francs, et dépensé un peu plus de 3.500 francs, ce qui, tenant compte de l'époque et du lieu, représente des sommes sinon considérables, du moins suffisantes pour qu'on ne puisse plus parler sérieusement de « misère ».

Il convient d'ajouter à ces sommes celles citées par le Dr Villaret dans la *Revue de Paris*, et qui font plus que doubler nos chiffres puisque les dépenses s'élèvent à 5.712 fr. 90 pour la période du 16 septembre au 31 décembre 1901 et à 5.421 francs pour l'année 1902 (il faudrait, paraît-il, multiplier par le coefficient 175 pour obtenir une équivalence avec les prix actuels).

Le total représente donc environ 2.500.000 francs de dépenses en 15 mois, sans tenir compte de toutes les dépenses qui ne figurent pas sur les relevés découverts. Ce n'est pas la fortune, ce n'est pas non plus la misère.

1. Voir aussi l'article précédent de M. J. Loize.

Voici le détail du livre de la maison Varney :

*Relevé du compte de Paul Gauguin avec le magasin Varney à Atuana
depuis le 1^{er} octobre 1901 au 30 novembre 1902*

DATES	FOLIOS	DÉPENSES	DATES	FOLIOS	PAIEMENTS
1901			1901		
Oct.	236	Mses 2 non détaillées..... 405,80	Oct.	250	Son versement... 668,73
	240	Mses. 19,00			
	241	Paye 2 charpentiers..... 155,56			
	247	Bois et divers..... 131,35			
	249	Paye travailleurs..... 112,00			
Nov.	251	Mses diverses..... 58,00	Nov.	264	Son versement... 576,95
	259	Machine à coudre et tissus et dentelle. 335,60			
Déc.	265	Mses diverses..... 95,55			
	279	Paye boy, m, ses..... 37,50			
1902			1902		
Janv.	287	Mses. 35,20	Févr.	304	Son versement... 172,80
Févr.	293	Mses. 88,60			
	303	Avances a lui..... 30,22			
	309	Mses diverses..... 276,50			
Mars	312	Paye au boy..... 7,10	Mars	312	Son versement... 300,00
Avril	318	Mses non détaillées..... 470,93	Avril	322	Son versement... 566,45
	323	Paye aux indigènes..... 63,10			
Mai	327	Voiture, harnais, divers..... 697,30	Mai	336	Son versement... 720,00
	335	Avances a lui..... 22,70			
Juin	337	Mses non détaillées..... 114,50			
	345	Remise to woomen..... 25,33			
Juill.	352	Mses. 91,00	Juill.	355	Son versement... 139,83
Août	360	Mses. 27,40	Août	369	Son versement... 225,60
	364	Mses. 107,20			
Sept.	374	Mses. 21,90	Sept.	381	Son versement... 300,00
	378	Mses. 13,00			
Oct.	385	Mses. 18,20	Oct.	389	Reçu de Grelot.. 20,35
	393	Mses. 2,60			
Nov.	397	Mses. 67,75			
Total des achats..... Fr. 3.530,99			Total des Paiements..... Fr. 3.690,71		

De ces chiffres il ne faudrait pas cependant tirer de conclusions trop optimistes sur la vie matérielle de Gauguin, ni trop malveillantes sur son caractère. Lui-même l'a déclaré, l'argent lui glissait entre les doigts et il ne savait pas le retenir. Et puis il avait été si souvent au bord de la catastrophe qu'il avait fini par la croire toujours imminente et qu'il se sentait constamment menacé dans son proche avenir.

G. W.

2. Mses, c'est-à-dire marchandises.

LES DERNIÈRES ANNÉES

DANS la Revue de la Société des Études Océaniques paraissant à Papeete, M. Le Bronnec a publié en 1954 un très intéressant article sur le séjour de Gauguin aux îles Marquises. L'auteur de ce texte n'est arrivé à Atuona qu'en 1910, donc n'a pas connu Gauguin; mais il a connu tous les amis français et indigènes du peintre, et il a pu recueillir leurs souvenirs encore très vivaces.

Les précisions apportées par M. Le Bronnec sont si importantes que nous lui avons demandé la permission de publier ici de larges extraits de son article. Celui-ci, en effet, n'avait pu jusqu'alors toucher qu'un nombre restreint de lecteurs, et il semble avoir été ignoré de ceux qui s'intéressent spécialement à Gauguin.

En outre, M. Le Bronnec a dressé pour nous un plan d'Atuona au temps où Gauguin y vivait et un dessin schématique de la case qu'il habitait, tous documents qui permettent de situer aussi exactement que possible l'artiste au cours des dernières années de sa vie. (N.D.L.R.)

*
**

... Le village d'Atuona où il débarqua occupait quelques hectares de plaine en bordure de la mer et ne datait que de l'installation des Missions Catholiques et Protestantes, une cinquantaine d'années plus tôt (fig. 1). Précédemment c'était le champ de bataille des belliqueuses tribus Naiki, Tiu et Hamau. Aussi n'y voit-on aucune de ces grandes plates-formes sur lesquelles étaient bâties jadis les cases indigènes. Ceux-ci, pour être à l'abri des raids nocturnes, vivaient en haut de la vallée, mais, depuis l'installation de l'Administration civile, de l'ouverture d'écoles de garçons et de filles et en raison de la sécurité que procurait la présence de force militaire française, une grande partie de la population de la vallée vint s'y établir. En 1901 il y avait déjà plusieurs Européens. A la Mission Catholique, Mgr Martin et souvent un missionnaire de passage. En face de l'église, se trouvait le pensionnat de filles, comptant environ deux cents élèves, tenu par six religieuses françaises. A une centaine de mètres, l'Ecole des Frères de Ploërmel; trois frères et une centaine d'élèves.

Du côté ouest du village, se trouvait la Mission Protestante, avec le Pasteur Paul Vernier, Mme Vernier, et deux enfants, où on enseignait également à quelques élèves.

L'Administration, placée au milieu du village, était représentée par le Dr Buisson et le gendarme Charpillet. En face de la gendarmerie se trouvait le magasin de Frébault, ancien sous-officier. Entre l'église et l'école des Frères, le magasin

de Varney (« l'Américain, charmant garçon », voir lettre de Gauguin à son ami de Montfreid). En remontant dans la vallée, on voyait deux magasins chinois : boulangers restaurateurs. Dans ce même coin, vivait l'Annamite Nguyen Van Cam, déporté politique, qui fut l'ami de Gauguin dès son arrivée et qui l'aida à s'établir.

Débarqué le jeudi 16 septembre, Van Cam lui trouva une maison située au milieu du village à un kilomètre et demi du bord de la mer, appartenant à un demi-chinois, Matikaua, à raison de deux francs par jour. On y transporta ses bagages.

Gauguin voulait avoir une propriété à lui pour y bâtir à son goût. Il y avait justement au milieu du village une parcelle inoccupée, mais elle appartenait à l'Evêque. Afin de disposer ce religieux en sa faveur, Gauguin alla à la messe tous les matins et joua si bien la comédie que, onze jours après son arrivée, l'Evêque lui vendait les deux terres convoitées, environ un hectare, pour la somme de six cent cinquante francs. Il l'avoue à son ami de Montfreid : « Ma terre obtenue, je n'ai plus reparu à l'Eglise ».

Ces deux terres étaient plantées d'arbres à pain et de quelques cocotiers et bananiers. Gauguin commença par y tracer une allée en partant de la route et décida de construire à l'autre bout, du côté de la mer, une case sur pilotis de 2 m 40 de haut. On y transporta les chevrons et planches bouvetées venus par la goélette « Gauguine », et, sous sa direction, deux charpentiers indigènes, Tioka et Kekela, montèrent la maison pendant que d'autres manœuvres fabriquaient l'entourage en bambou et que des femmes indigènes tressaient la toiture en feuilles de cocotiers. Ce travail terminé on creusa devant le bout ouest, un puits peu profond, la nappe d'eau au-dessous du village étant à un mètre de profondeur. Trois ou quatre mètres plus loin, on bâtit une baignoire en chaux et galets, surélevée au-dessus du sol de 0 m 50 et profonde d'autant.

Fin octobre, les travaux terminés, Gauguin était installé chez lui, car le livre de compte de Varney indique, à cette date, le paiement de la location Matikaua, 30 jours à 2 frs : 60 frs. Il avait jusque là, pris pension chez le cuisinier Ayu, mais avant son aménagement, il avait engagé comme cuisinier le nommé Kahui, jeune demi-chinois, neveu de son voisin et ami, Tioka. Un autre jeune homme, Matahava, travaillait déjà comme jardinier.

La maison, orientée d'est en ouest, était longue de 12 mètres, sur 5 m 50 de large, bâtie sur pilotis de 2 m 40 de haut. Elle avait deux pièces à l'étage, on y montait par un escalier de bois pour aboutir à la porte d'une petite pièce qui servait de chambre à coucher, on la traversait pour arriver à une grande chambre, l'atelier, éclairé de six grandes fenêtres, deux de chaque côté et deux à l'extrémité ouest.

Le dessous de la maison était divisé en quatre parties. Sous la chambre à coucher, on installa un petit atelier de sculpture entouré de bambous et de lattes, puis venait la salle à manger ouverte des deux côtés et une autre pièce, également ouverte, qui servira plus tard de remise pour la voiture, la quatrième pièce, la plus grande, sous l'atelier, servant de cuisine, était aussi entourée de bambous et de lattes.

On commença par placer le chevalet à l'extrémité ouest de l'atelier et à suspendre dans la chambre à coucher, une série de tableaux d'anatomie et de physiologie sexuelle qu'il est impossible de décrire autrement que le faisaient les indigènes avec leur crudité de langage.

Puis le peintre se mit au travail, malgré un défilé continu d'indigènes venant voir ses tableaux. La nouvelle avait vite fait le tour du village, Gauguin du reste connaissait déjà tout le monde. Parfois, c'était un blanc qui venait faire visite; pour celui-ci, il descendait à la salle à manger offrir un verre de rhum ou un verre d'absinthe; si c'était le matin, le visiteur était souvent retenu à déjeuner.

Son établissement terminé, Gauguin devait commencer à se montrer sous un jour assez différent, c'était certainement un grand artiste, mais la vérité oblige à dire que d'après les normes de la morale ce n'était pas un beau caractère. D'esprit anarchique, il détestait toute autorité civile et surtout religieuse dont l'enseignement venait contrarier les passions de cet homme vieillissant.

Ne manquant pas d'argent, il avait à sa disposition cinq ou six jeunes filles de la vallée, de mœurs peu farouches, que ses serviteurs allaient chercher pour servir de modèle, à tour de rôle et qui restaient toute la nuit. Cependant ces jeunes filles, d'humeur fantasque, se lassèrent de ces convocations et le peintre connut bientôt des nuits de solitude. Comment faire? Il y avait bien chez les Sœurs, une trentaine de jeunes filles qu'on gardait jusqu'à l'âge de quinze ans pour les soustraire à un dévergondage précoce et que Gauguin voyait défiler les jours de promenade.

L'Administration avait fait une pression morale sur les parents pour qu'ils envoient leurs fillettes chez les Sœurs. Gauguin ne fut pas long à découvrir qu'il n'y avait aucune obligation pour les parents domiciliés au-delà de trois kilomètres d'envoyer leurs enfants à l'école. Il faisait venir les parents, leur expliquait qu'ils n'avaient à craindre aucune contravention en retirant leurs enfants de l'école des Sœurs.

L'effet fut immédiat, beaucoup de parents partirent avec leurs filles. Un chef de Moea, district de Hekeani, retira sa fille Vaeoho Marie Rose et Gauguin la prit comme compagne. Elle avait quatorze ans. C'était certainement en novembre, car dans le registre de vente de Varney, le commerçant américain, nous voyons le peintre acheter trente et un mètres d'indienne, mousseline et calicot, plus une machine à coudre, deux cents francs, pour habiller sa nouvelle conquête.

Il la garda jusqu'au milieu de l'année suivante, où, enceinte du peintre, elle retourna chez ses parents pour accoucher le 14 septembre 1902 d'une fille qui fut enregistrée sous le nom de Tahiatikaomata Vaeoho. Elle est, d'après les indigènes qui ont connu Gauguin, son vivant portrait. Elle vit toujours à Hekeani. Mariée à un indigène de son village, le nommé Hapa, elle a eu une seule fille, Tohohina, âgée à l'heure actuelle d'une trentaine d'années, elle possède aussi les traits forts de Gauguin.

Tohohina, à son tour, s'est mariée avec un nommé Timau, et a eu trois filles.

c'est donc la troisième génération des Gauguin des Marquises. Deux des fillettes sont éduquées chez les Sœurs d'Atuona, et c'est un spectacle touchant de les voir, à chaque fête de Toussaint, venir fleurir la tombe de leur illustre arrière grand-père.

Après la Mission, Gauguin s'attaqua à l'autorité civile, surtout aux gendarmes, lesquels d'après son point de vue, molestaient les indigènes. Bien avant Gerbault, il voulait les ramener à leurs mœurs sauvages à peine abandonnées. Ils lui rendaient de fréquentes visites. Il leur recommanda, pour commencer, de ne plus payer la taxe personnelle de douze francs; il prêcha d'exemple lui et son cuisinier Kahui, et il fallut que les gendarmes fassent chez lui une saisie et une vente aux enchères pour qu'il s'acquitte de son impôt, comme on le verra par la suite.

A partir de son installation chez lui, il n'eut plus aucune relation avec toute personnalité civile ou religieuse; cependant, il accueillait fort généreusement plusieurs colons établis depuis quelques années dans le pays. Ceux-ci partageaient son hostilité vis-à-vis des gendarmes que le peintre ne pouvait supporter. Nous citons ci-dessous ceux qui furent ses intimes.

NGUYEN VAN CAM. — Le premier en date fut Nguyen Van Cam dont il fit la connaissance le jour même de son arrivée le 16 septembre 1901. Annamite de bonne famille, les autorités françaises d'Indochine l'envoyèrent comme boursier faire ses études au lycée d'Alger d'où il sortit bachelier. Rentré dans son pays, nous contait-il, il fut nommé administrateur d'une province, mais bientôt aigri par le favoritisme dont bénéficiaient les fonctionnaires métropolitains, il se mit à écrire sous un faux nom dans des feuilles annamites hostiles à la France. Fait plus grave, il fut compromis sérieusement dans une affaire de terrorisme. Claude Farrère cite son nom dans son livre *Hoang Tam pirate*. Il échappa à la cour martiale, mais fut déporté à vie en Océanie. A l'arrivée de Gauguin, il parlait déjà fort bien la langue marquisienne et trouva tout de suite à loger le peintre, au milieu de la vallée, au bord de la rivière. Laissons la parole à Van Cam : « Le logement assuré, j'accompagnai Gauguin chez le restaurateur Ayu, chez lequel il allait prendre pension pendant quelques semaines. Ce Chinois vendait aussi du thé et des gâteaux. Le peintre se préoccupa aussitôt de trouver une compagne indigène; précisément, en cours de route, nous rencontrâmes cinq ou six jeunes Marquisiennes, de vertu accommodante, qu'il invita à venir avec lui prendre du thé et des gâteaux. Comme le peintre semblait fort généreux, toutes acceptèrent de se mettre en ménage avec lui. Ce fut au tour de notre voyageur à être embarrassé : laquelle choisir? Ce fut Fetuhonu (étoile des tortues) qui l'emporta. C'était une grande et belle fille de vingt ans, mais elle avait les pieds bots. Les déboutées dans leur dépit criblèrent le nouveau couple de moqueries, en marquisien, que Gauguin ne pouvait comprendre.

Je fis de cette scène une petite comédie en vers burlesques que je montrai à Gauguin, quelques jours après: il s'en amusa fort. A partir de cette date, je restai très lié avec lui et, si les nécessités de mon service d'infirmier ne me retenaient pas,

j'allais le voir tous les matins et prendre le soir l'apéritif avec lui. En 1902, il fit mon portrait et m'en fit cadeau en témoignage d'amitié. Ce fut d'ailleurs le seul portrait que je l'ai vu faire ici. Après le décès du peintre, arriva de Fatuhiva un ami, Grelet, qui avait rendez-vous avec lui pour un portrait.

Grelet était très affecté de n'avoir aucun souvenir de lui et m'offrit d'acheter mon portrait. Je lui en fis don car Grelet m'avait toujours fort bien accueilli à chaque fois que mon service m'avait appelé dans son île. »

F... — Touchant la propriété Gauguin du côté ouest, il y avait la propriété de F... Ce dernier tenait un magasin, face à la gendarmerie. C'était un ancien sergent d'infanterie de marine, libéré à Atuona en 1882, marié et père de trois enfants. Il avait été élevé dans un séminaire. Avant l'arrivée du peintre, il avait une licence de vente de boissons. Il y eut sans doute des abus, car la licence fut supprimée, sur les rapports des gendarmes; F... désormais les détesta, ce qui lui valut les sympathies de Gauguin dont il devint l'assidu. « Souvent, racontait F..., le peintre vers onze heures venait à la limite de sa propriété pour m'appeler : « O hé, F..., venez donc, c'est l'heure de l'apéritif. » Nous prenions une ou plusieurs absinthes en faisant de longues conversations. Souvent Gauguin m'a conté son origine péruvienne, ses mois de navigation comme pilote de voiliers, son mariage avec sa femme danoise, sa vie dans le monde artistique. Je l'ai vu recevoir de nombreuses lettres de personnalités parisiennes, dont au moins deux de Georges Clemenceau. »

Ayant lu dans divers écrits que Gauguin était mort abandonné de tous, je demandais à F... ce qu'il en était. « Tout cela est inexact, répondit-il, lorsque j'appris sa mort subite, je suis allé avec quelques indigènes l'habiller et le mettre sur son lit, et on se relaya toute la journée à son chevet. La nuit, l'évêque, oubliant toutes les injures dont Gauguin l'avait accablé, envoya un cathéchiste avec de nombreux indigènes, le veiller avec moi toute la nuit. Avant le jour, nous avons remarqué que le corps était en état de décomposition très avancé, j'allai voir le gendarme, l'évêque, et nous décidâmes de faire l'enterrement de très bonne heure. Au jour levant, un jeune Père vint dire les prières et nous l'accompagnâmes jusqu'à sa dernière demeure que l'évêque avait fait préparer la veille. C'est à cela sans doute qu'est due la légende que l'évêque l'avait fait enterrer subrepticement. »

P. GUILLETOUE. — Un autre intime de Gauguin fut P. Guilletoue, Basque d'origine. Il avait été dans sa jeunesse instituteur aux environs d'Orthez, puis il s'engagea dans l'infanterie de marine et fut libéré comme sergent, en même temps que F... Etabli commerçant à Hekeani, il n'avait guère connu le succès car il avait deux graves passions, le jeu et la boisson. C'était pourtant un homme très intelligent. Une de ses manies c'était de se mêler dans les affaires indigènes, il savait par cœur une grande partie du code civil dont il possédait plusieurs éditions. On venait d'appliquer brusquement aux indigènes les lois françaises qu'ils ignoraient totalement, les

partages de succession entre des enfants légitimes, naturels et d'adoption étaient incompréhensibles pour eux, et les agents de l'Administration se trompaient souvent.

Guilletoue, alors, poussait à des procès à Papeete, ce qui irritait ces agents : ils prétendaient que Guilletoue se faisait remettre de l'argent dans ce but et qu'il en gardait une partie. Il y avait sans doute quelque vérité dans ces accusations, car Guilletoue avait fait de la prison. A partir de là, il conçut une haine farouche contre les gendarmes.

A l'arrivée de Gauguin, il exploitait un troupeau de bœufs sauvages à Hanaiapa. Toutes les semaines on le voyait arriver avec des quartiers de bœufs qu'il allait débiter chez son ami l'indigène Tioka, le voisin et ami de Gauguin. De là, il n'y avait qu'un pas à faire pour être chez le peintre et lui conter les abus de leurs mutuels ennemis. Tous les vieux colons étaient d'accord que Guilletoue fut pour beaucoup dans le réveil de l'esprit batailleur du peintre. On les voyait, verre en mains, discuter longuement à chaque passage de Guilletoue.

REINER. — Ancien gendarme retraité aux Marquises, où sa femme avait acquis d'importantes plantations de cocotiers. Il prétendait que ses successeurs n'avaient pas l'intégrité de leurs aînés ; il se tenait par les indigènes au courant de leurs faits et gestes qu'il rapportait à Gauguin en venant prendre l'apéritif. Ce fut lui, prétendait-on, qui fit déclencher les démêlés du peintre avec le gendarme Guichenay. Ce dernier avait-il acheté quelques vivres à bord d'un baleinier ? C'est fort probable, car dans les postes éloignés, le ravitaillement faisait souvent défaut et ces agents manquaient alors de pain et de tous les articles alimentaires. Dans ces conditions, pouvait-on leur faire grief d'avoir acheté à un baleinier de passage, un sac de farine, un peu de sucre, etc... ?

Tel était le milieu européen qui fréquentait chez Gauguin. Nous avons montré leur état d'esprit. Nous ajouterons que tous ces vieux colons que nous avons connus étaient de solides buveurs et que, dans leurs rencontres, quelques bouteilles de rhum étaient vite asséchées. Nous allons maintenant présenter quelques indigènes de ses amis.

TIOKA. — Plus bas que la propriété F..., venait celle de Tioka. Ce Marquisien, qui avait à peu près l'âge de Gauguin, vivait là, avec sa femme et deux neveux qu'il avait élevés : l'aîné Kahui, cuisinier de Gauguin, était le neveu de la femme, le second Timo, était neveu du mari. Tioka, dès les premiers jours après l'arrivée du peintre, changea de nom avec lui, ce qui veut dire, d'après la coutume marquisienne, que Tioka devenait Gauguin, tandis que Gauguin devenait Tioka. Cet indigène était le dévouement même, il était bon charpentier et aida à construire la case de Gauguin, sans vouloir accepter la moindre rémunération. Excellent pêcheur avec cela, il fournissait fréquemment de poisson la table de son parent d'adoption.

Il avait un petit défaut ; quoique diacre protestant, il avait un faible pour les

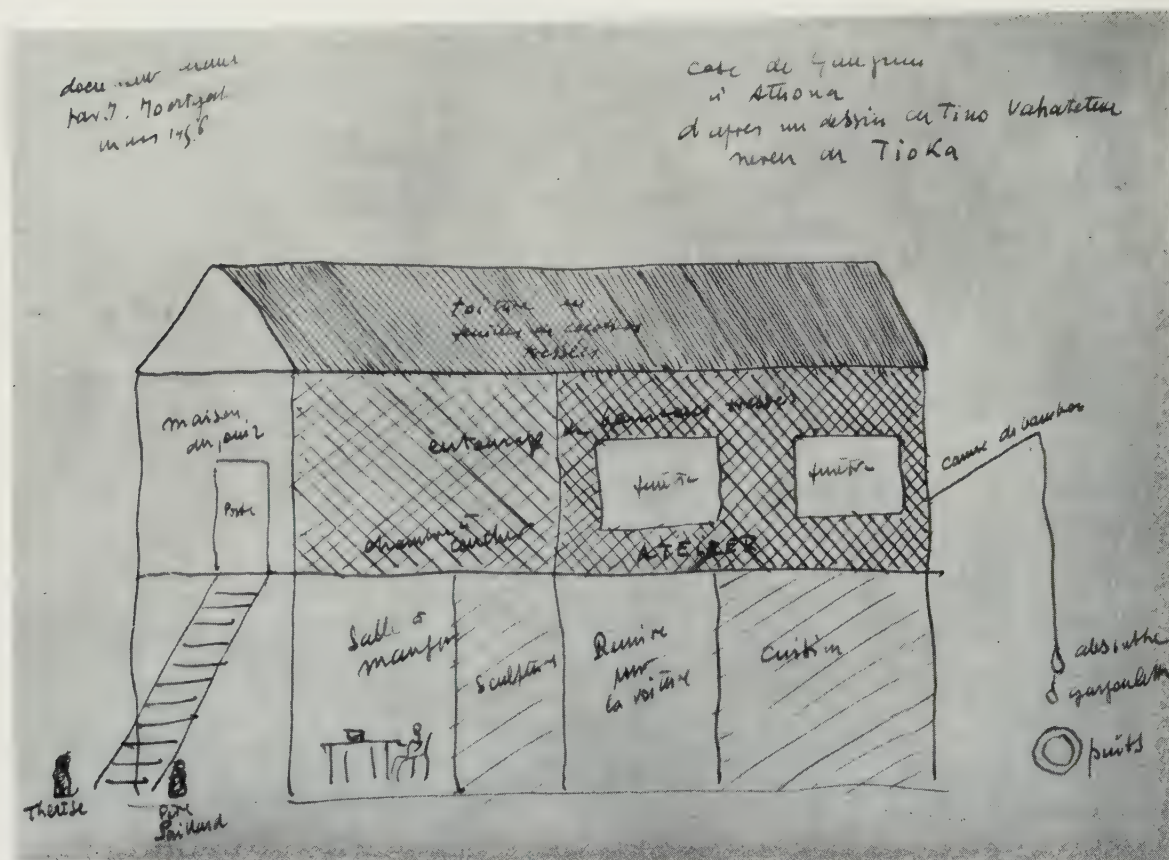


FIG. 2. — Case de Gauguin à Atuona,
d'après un dessin de Timo Vahatetua, communiqué par G. Le Brionec.

boissons fortes, et, justement, Gauguin en était abondamment pourvu. C'était le seul marquisien que le peintre admettait à trinquer chez lui avec ses amis européens. Ce fut Tioka, qui, le premier découvrit que Gauguin venait d'expirer. Nous entendrons cela par les souvenirs de son neveu Timo.

HAPUANI. — Hapuani, en 1910, quand je l'ai connu, avait une trentaine d'années. Pur marquisien, taillé en hercule, c'était un magnifique paresseux. Je ne l'ai jamais vu faire aucun travail pénible. Sa femme, belle indigène aux cheveux blonds, s'occupait seule des travaux domestiques. Dès sa naissance, Hapuani était destiné à devenir « Taua », sorte de prêtre des anciennes coutumes marquisiennes. Il avait été dans son enfance éduqué dans ce sens. Nul ne connaissait comme lui, les légendes et les anciennes coutumes indigènes. L'arrivée des missionnaires protestants et catholiques, l'occupation française de Hiva-oa, devaient arrêter cette carrière; il devint alors l'organisateur et le maître de cérémonie des fêtes de Hiva-oa.

Grand buveur de jus de coco et de toutes boissons alcooliques, bon conteur, très

influent parmi les indigènes, dont il était le porte-parole, quelque peu proxénète, il ne tarda pas à devenir un des assidus du peintre.

« Gauguin, me racontait Hapuanî, était l'ami des Marquisiens, il prenait leur défense contre les gendarmes, il était très généreux. A toute heure de la journée, on voyait entrer chez lui des indigènes porteurs de fruits, de volailles, d'œufs ou de poisson, le tout gratuitement, mais Gauguin rémunérait tout ce monde d'un verre de rhum bien escompté; sans se déranger de son travail, par la fenêtre, il appelait le cuisinier : « Hé, Kahui, donne un verre de rhum à un tel. »

Mais c'est surtout les femmes indigènes que l'on voyait défiler chez lui, du matin au soir. Gauguin aimait beaucoup les femmes; il s'asseyait parmi elles pour les caresser.

On pouvait entrer chez lui, s'asseoir, fumer, bavarder tant qu'on le voulait, jamais il ne montrait de mauvaise humeur, souvent il se mêlait à la conversation. Lorsque les femmes, montrant les peintures obscènes de tous côtés, lui disaient : « Gauguin mea faufau (c'est sale) », il riait longuement.

Gauguin détestait les gendarmes et il conseilla aux indigènes de ne plus payer l'impôt personnel. Son cuisinier Kahui et lui, allaient donner l'exemple. Pour le cuisinier, qui ne possédait rien, cela passa, mais Gauguin se vit un jour saisi par le gendarme. Il y eut jugement et quelques jours après, vente aux enchères.

Les objets saisis étaient les deux statuètes et le fusil. Le jour de la vente, Gauguin, très populaire, vit son enclos envahi par ses amis indigènes venus voir comment les choses se passeraient.

A l'arrivée du gendarme, il était attablé, riant et parlant à haute voix avec ses amis F..., Guilletoue, Reiner et Van Cam, buvant du champagne. M'ayant aperçu, il me versa un verre de rhum, ainsi qu'à plusieurs autres indigènes. Le gendarme arriva, le somma de payer ses impôts et les frais qui se montaient maintenant à soixante-cinq francs. Pas de réponse. Alors le gendarme déclara la vente ouverte : un fusil et deux tiki pour soixante-cinq francs, pas d'enchères. Au bout d'un moment, sans se déranger de table, Gauguin annonça soixante-cinq francs et appela son cuisinier : « Tiens, Kahui, donne ces soixante-cinq francs à cet homme et dis-lui de s'en aller » et il continua à boire sans faire plus attention au gendarme.

Lorsque Gauguin, l'après-midi, faisait sa promenade habituelle en voiture, il était toujours coiffé d'un béret vert, sur le corps il portait une chemise verte également, et ses reins étaient entourés d'un pareo bleu. Il était assis sur la banquette de devant, le pareo assez relevé, peut-être à cause de ses plaies aux jambes. Il ne s'arrêtait jamais et se contentait de saluer d'un « Kaoha » les indigènes qu'il rencontrait. »

TOUAHAAFEU (Zacharie). — Cet indigène avait l'âge de Gauguin, il avait été instruit à l'école des Frères de Puamau et parlait très correctement le français. A l'arrivée de Gauguin, il tenait commerce à Hanaiapa sur la côte nord, il venait souvent à Atuona pour ses affaires et ne manquait jamais d'aller voir le peintre.

« Un jour, contait Zacharie, je le rencontrai au magasin Varney et lui dis que, quelques jours auparavant, avec une trentaine d'autres marquisiens, nous avions bu du jus de coco, en haut de la vallée; quelqu'un nous dénonça et le gendarme nous dressa procès-verbal. Il m'amena chez lui prendre un verre de rhum et lui raconter l'affaire en détail. « On ne peut vous condamner », me dit-il, « vous allez tous nier et j'irai avec vous au tribunal. »

Ce jour arrivé, Gauguin nous accompagna et entra le premier; il était en pareo, comme il n'y avait pas de chaise, il s'assit sur le plancher. Le Juge lui ordonna de se lever et de sortir sous le prétexte que sa tenue était indécente pour le tribunal. Gauguin furieux répondit qu'il allait s'habiller et demanda de l'attendre. Il revint quelques minutes après, ayant mis un pantalon. On lut le procès-verbal du gendarme, et le Juge prononça la sentence : nous étions tous condamnés à cinq jours de prison et à cent francs d'amende.

Gauguin demanda alors au juge : « En vertu de quel texte condamnez-vous ces gens, vous ne savez donc pas, qu'en matière de simple police, il faut le flagrant délit, ce qui n'a pas eu lieu. » Une violente dispute s'engagea entre Gauguin et le Juge. Ce dernier, en colère, dit aux deux gendarmes présents : « Expulsez cet homme », Gauguin, qui était assis jusque-là, se leva, et brandissant son gourdin vers le juge, répondit : « Vous entendez, que pas une main de gendarme ne me touche », et sortit tranquillement.

S'adressant à nous dans la cour, il nous dit : « Venez, nous allons faire appel à Papeete », ce qu'on fit. Quelques mois plus tard, Gauguin nous annonça qu'ils avaient tous été acquittés. »

TIMO. — Timo était le propre neveu de Tioka, l'ami et voisin de Gauguin. Contrairement à ce que prétend le Dr Villaret, qui l'a confondu avec un autre, il ne portait aucun tatouage sur le corps. Fort bel homme, métis sans aucun doute, intelligent, parlant un français très pur, il faisait fonction de chef et d'interprète.

« J'ai très bien connu Gauguin, disait Timo, puisque la maison de mon oncle Tioka, qui m'a élevé, était voisine de la sienne. Tioka et Gauguin étaient grands amis et quand, en 1903, notre terrain fut ravagé par l'inondation, Gauguin nous donna gratuitement la moitié de sa propriété.

Il arriva à Atuona fin 1901; j'avais déjà une quinzaine d'années et je me souviens très bien de lui. C'était un homme d'environ cinquante ans, grand et fortement charpenté, un peu voûté et bedonnant.

Il alla d'abord loger au milieu du village, puis il acheta à l'évêque, quelques jours après, deux parcelles de terre contiguës à la nôtre, sur lesquelles mon oncle et I. Kekela lui construisirent une grande et haute case composée à l'étage d'une petite chambre où couchait le peintre et d'une grande chambre qui servait d'atelier (fig. 2).

On montait à l'étage par un escalier placé à l'extrémité est et on débouchait dans la chambre à coucher du peintre : son lit en planches était là et sur un des

panneaux était sculptée une scène lubrique. Des tableaux d'anatomie sexuelle étaient pendus un peu partout. Des tableaux inachevés partout contre les cloisons.

Au pied de l'escalier, côté droit, il y avait deux statuettes en bois d'environ 0 m 40 de hauteur, représentant un homme et une femme, sculptés jusqu'au nombril. L'homme portait gravé aux pieds, le nom de Père Paillard, la femme, Thérèse. En dessous, une planchette; sur cette planchette était gravée : « Soyez amoureux et vous serez heureux. » Au-dessus de la porte d'entrée de la chambre à coucher, il y avait un panneau gravé avec ces mots : « Maison du Jouir. »

Le dessous de la maison était partagé en quatre parties : l'atelier de sculpture, la salle à manger, la remise et la cuisine.

Gauguin avait à son service un cuisinier, mon cousin Kahui et deux autres jeunes gens qui étaient nourris et payés vingt francs chiliens par mois. Au service de Gauguin, ils ne se fatiguaient guère. On les voyait se promener dans la vallée à toute heure de la journée. Gauguin ne les grondait jamais, ils ne montraient d'exactitude que pour l'heure du repas et l'après-midi pour atteler le cheval à l'heure de la promenade.

Kahui faisait la cuisine. Gauguin, le matin, lui indiquait les plats à faire. Le repas prêt vers les onze heures, Kahui appelait Gauguin, qui descendait à la salle à manger. Kahui apportait tous les aliments sur la table, Gauguin en faisait trois parties : une pour lui, une part pour les domestiques, la troisième pour son chien Pegau (diminutif de Paul Gauguin) et pour le chat.

Gauguin, le chien et le chat mangeaient à la salle à manger, les domestiques à la cuisine. Gauguin buvait du vin à table, mais modérément; il n'en était pas de même pour l'absinthe, dont il était grand buveur. Du studio, par la fenêtre, au moyen d'un long bambou et d'une ligne de pêche, sans se déranger, Gauguin mettait à rafraîchir dans le puits, la bouteille d'absinthe et la gargoulette d'eau; de temps à autre, on le voyait apparaître dans l'encadrement de la fenêtre, saisir le bambou, pêcher la bouteille et la gargoulette et les redescendre l'instant d'après.

Dans la journée, il sortait rarement; mais, vers 4 heures de l'après-midi, il prenait sa canne dont la poignée était sculptée d'un vigoureux lingam, et partait faire une promenade. Parfois, il prenait son fusil à deux coups et allait sur la plage fusiller quelques oiseaux de mer. Vers le milieu de l'année 1902, il acheta un cheval et une voiture, et les promenades se firent désormais en voiture, toujours le même itinéraire : un tour sur la plage, puis il montait dans le village pour rentrer un peu avant la nuit.

Il n'allait jamais chez personne, sauf parfois au magasin Varney qui était à cinquante mètres, mais il recevait presque tous les jours la visite de quelques colons, Van Cam, Frébault, Guilletoue, Reiner, qui prenaient l'absinthe avec lui.

Il peignait toujours chez lui, je ne l'ai jamais vu peindre au dehors, du reste la marche lui était pénible à cause de ses plaies aux jambes, souvent bandées; ces plaies guérissaient pourtant quelquefois pour reparaître bientôt.

Pour calmer ses douleurs, il se piquait à la morphine, ses fesses étaient tachées de points noirs, traces de piqûres. Dans ses derniers mois, il était souvent malade, et quand mon oncle le trouva mort, un matin, il avait à côté de lui une fiole de morphine. Tous les Européens d'ici pensèrent qu'il avait pris ce matin-là une trop forte dose.

Gauguin mort, l'Administration envoya à Papeete le lit sculpté, les tableaux et la voiture.

Tout le reste, quelques menus objets et la batterie de cuisine fut vendu sur place. Le jour de la vente, il y avait foule dans l'enclos de Gauguin, des indigènes et plusieurs Européens. Ce fut le gendarme Clavier qui fit la vente. Je me souviens qu'en voyant la canne de Gauguin, il dit : « Qu'est-ce que c'est, cette saleté ? » et, saisissant un marteau, il la brisa. Alors le Pasteur Vernier lui dit : « Vous n'avez pas le droit de casser cette canne, vous ne savez pas que c'est une œuvre d'art et non une saleté comme vous venez de le dire. »

On découvrit dans la chambre à coucher deux litres d'absinthe. Ce fut Louis Otto, un métis de Hanaiapa, qui les acheta. Il les déboucha puis, appelant les Européens : « Nous allons les boire de suite à la mémoire de Gauguin. »

Le terrain et la maison furent achetés quinze cents francs, argent chilien, par l'Américain Varney. Ce dernier fit démolir la maison et vendit les matériaux aux indigènes. Il ne resta comme trace du passage de Gauguin que le puits et la baignoire, qui furent comblés à leur tour, quelques années après. »

G. LE BRONNEC.

Atuona, Marquises

RÉSUMÉ : *The last years.*

In *Revue de la Société des Etudes océaniques* appearing at Papeete, Monsieur Le Bronnec published in 1954 a very interesting article on Gauguin's stay at the Marquesas. The author of this text only arrived at Atuona in 1910, and so did not make Gauguin's acquaintance; but he knew all the French and native friends of the artist, and he was able to collect their still very vivid memories of Gauguin. Thus it is that we learn how Gauguin settled in the village of Atuona, where he landed on 16th September 1901, and how he undertook, with the help of the natives, to construct his own hut, as soon as he had acquired a plot of land.

Very quickly his anarchistic character led him to break off all relations with the civil and religious personalities of the district. His only friends were among the natives and a few European settlers; hostile, like himself, to authority and the *gendarmes*.

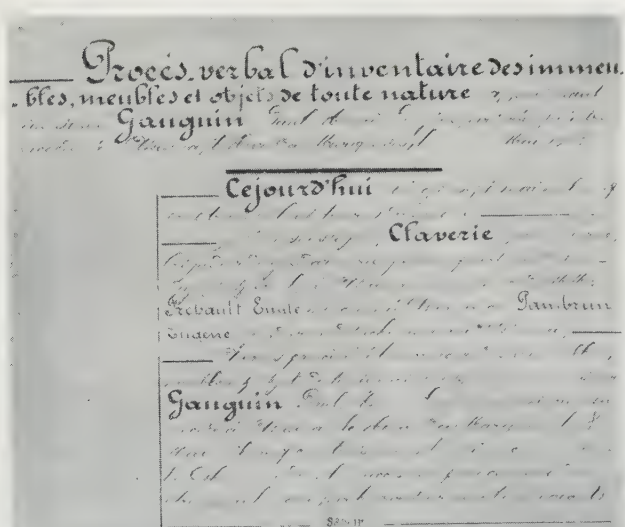
Monsieur Le Bronnec has been able to collect the precious memories of those friends of Gauguin's concerning his many troubles with the police, his mode of life at Atuona, his method of painting (always in his hut, never outdoors), his death...

The fresh details furnished by Monsieur Le Bronnec in this article are so important that we asked him for permission to publish here large extracts from it.

INVENTAIRE DES BIENS DE GAUGUIN

27 mai 1903

Cet inventaire, complété par l'état de la vente des mêmes objets (qui suit), permet de se faire une idée de la façon de vivre de Gauguin à Atuona, et de son décor.



Nous y voyons sa case, avec son ameublement très simple, les deux commodes dont une à glace, quarante-cinq gravures collées aux murs, des instruments de musique, une machine à coudre, deux carabines, un livre japonais, un assez grand nombre d'ouvrages (Dictionnaire de Bescherelle, livres édités par le Mercure de France, envois d'auteur), et, trop sommairement désignés pour être identifiés, des tableaux et des sculptures.



Procès-verbal d'inventaire des immeubles, meubles et objets de toute nature appartenant au sieur GAUGUIN, Paul, Henri, Eugène, artiste peintre, décédé à Atuona, île Hiva-Oa (Marquises), le 8 Mai 1903.

----- Ce jourd'hui, vingt sept mai mil neuf cent trois à huit heures du matin,

----- Nous soussigné, Clavierie, Jean, Pierre brigadier de gendarmerie, faisant fonctions de sous-Agent spécial, à Atuona, en présence de MM. Frebault, Emile, négociant à Atuona, et Pambrun Eugène, gendarme détaché au poste d'Atuona,

Fac-similé de la première page du procès-verbal d'inventaire des biens de Gauguin, à Atuona, 27 mai 1903.

----- Avons procédé à l'inventaire des immeubles, meubles et objets de toute nature appartenant au sieur GAUGUIN, Paul, Henri, Eugène, artiste-peintre, décédé à Atuona, île Hiva-Oa (Marquises), le 8 Mai mil neuf cent trois, sans héritiers connus dans la Colonie et dont la succession pour ce motif doit être appréhendée par le curateur aux biens vacants.

SAVOIR ¹

N° d'ordre	Nombre	Désignation des articles	Valeur appr.
1	1	Enveloppe contenant titres de propriété.	»
2	1	Liasse contenant 77 feuilles (corresp. diverses).	»
3	1	Cahier contenant trois lettres.	»
4	3	Manuscrits.	»
5	1	Registre (Recettes et renseignements).	»
6	1	Liasse, contenant 69 factures et reçus divers.	»
7	1	Livret militaire avec extrait du casier judiciaire.	»
8	1	Boîte contenant : Timbres-poste, valeur : 5,70. Argent français : 27,65. Argent chilien 14 \$ 20 : 31,52.	64,87
9	1	Petit album de photographies.	»
10	1	Calepin contenant cinq notes.	»
11	1	Portrait d'un de ses enfants.	»
12		Obligation mille francs (caisse agricole).	»
13	1	Liasse, contenant 102 lettres et corresp. diverses.	»
14	1	Liasse contenant 16 portraits de famille.	»
15	1	Manuscrit dédié à sa fille Aline.	»
16	1	Liasse contenant 12 carnets de notes.	»
17	1	Liasse contenant 9 manuscrits.	»
18	1	Canne avec anneau en or.	»
18 bis	1	Portrait Gauguin.	»
19	1	Terrain.	750,00
20	1	Maison en bois, bambous, recouverte en feuilles de cocotier.	500,00
21	1	Voiture avec harnais.	250,00
22	1	Cheval.	50,00
23	1	Lit en bois avec deux matelas, un oreiller, une moustiquaire.	20,00
24	1	Commode avec glace, 6 tiroirs.	50,00
25	1	Commode, 5 tiroirs (poignées en cuivre).	50,00
26	1	Table à dessin.	7,50
27	1	Table ordinaire.	5,00
28	1	Harmonium.	200,00
29	1	Machine à coudre.	50,00
30	3	Chaises.	12,00
31	2	Fauteuils.	10,00
32	1	Pliant.	2,00

1. *Observations* : Les articles du numéro un à dix huit inclus ont été expédiés à Monsieur l'Agent Spécial à Taiohae. — Atuona, le 3 juin 1903. Le Sous-Agent Spécial.

N° d'ordre	Nombre	Désignation des articles	Valeur appr.
33	1	Malle en Camphre contenant divers effets.	50,00
34	1	d° d° d° d° médicaments.	25,00
35	1	Chapelière (malle).	10,00
36	1	Valise.	5,00
37	1	Carabine buffalo.	25,00
38	1	d° calibre avec munitions et accessoires.	40,00
39	1	Sabre japonais.	5,00
40	1	Lot de tabac.	25,00
41	1	Appareil photographique et accessoires.	25,00
42	1	Dictionnaire Bécherelle en 4 volumes.	50,00
43	1	Dictionnaire des sciences.	5,00
44	70	Volumes (<i>Mercur de France</i>).	5,00
45	1	Lot (25 volumes divers).	15,00
46	5	Volumes avec dédicace des auteurs.	15,00
47	1	Collection du journal <i>le Sourire</i> .	»
48	1	Lot morceaux de musique.	»
49	1	Lot 6 cannes sculptées.	10,00
50	1	Parapluie.	2,00
51	1	Mandoline (en mauvais état).	»
52	1	Guitare (en mauvais état).	»
53	1	Harpe.	10,00
54	1	Lot curiosités indigènes comprenant : une soupière sculptée, un coco, deux couvercles dealebasse, un tiki doré, deux tikis en pierre, neuf cuillères sculptées.	20,00
55	5	Statuettes en bois sculptées (signé P. Gauguin).	25,00
56	1	Lot papier à dessin.	5,00
57	4	Toiles peintes (un rouleau).	»
58	1	Rouleau toiles peintes.	»
59	3	Cadres.	»
60	2	Cadres sculptés dont un avec peinture.	»
61	45	Gravures collées le long des cloisons.	»
62	1	Réveil matin.	»
63	1	Montre.	»
64	1	Parure boutons de chemise.	»
65	1	Médaillon en nacre.	5,00
66	3	Modèles en cire.	»
67	2	Lots épures.	»
68	1	Lot outils de sculpteur.	10,00
69	1	Lot deux loupes, deux bracelets, un petit coco.	»
70	1	Coupe papier sculpté.	2,00
71	1	Lot trois boîtes avec articles de peinture.	»
72	1	Lot, trois chevalets, quatre cadres.	5,00
73	119	Boîtes de conserves diverses.	150,00
74	18	Bouteilles bière Velten.	20,00
75	2	Litres d'absinthe.	10,00
76	2	Bouteilles de vin.	2,00
77	5	Dames jeannes vin.	75,00

N° d'ordre	Nombre	Désignation des articles	Valeur appr.
78	3	Dames jeannes vides.	12,00
79	4	Litres d'alcool.	10,00
80	1	Lot tubes à peinture.	»
81	20	Bouteilles d'huile de schiste.	7,00
82	1	Lot 200 bouteilles vides (environ).	10,00
83	2	Lampes.	5,00
84	2	Paniers en jonc.	2,50
85	2	Bassines en fer-blanc.	2,00
86	1	Hamac.	2,00
87	1	Selle avec bride et tapis.	40,00
88	1	Brouette.	10,00
89	1	Echelle.	2,50
90	1	Meule en graie.	3,00
91	1	Lot comprenant : neuf assiettes émaillées, six bols émaillés, cinq plats et trois poêles.	5,00
92	1	Lot comprenant : cinq bols en faïence, une soupière en porcelaine, quatre assiettes en porcelaine.	5,00
93	1	Lot comprenant : quatre marmites, un moulin à café, un filtre, une boîte à café, une théière.	6,00
94	1	Lot comprenant : un moulin à poivre, une louche, deux casseroles, deux bouillottes, deux cuillers à café.	4,50
95	1	Lot comprenant : sept verres, une carafe, une gargoulette.	2,00
96	1	Lot comprenant : six couteaux de table, cinq cuillers à soupe, trois fourchettes.	1,50
97	1	Garde-manger.	2,00
98	1	Fourneau de cuisine.	25,00
99	1	Lot comprenant : trois seaux, un arrosoir, un rateau, une pelle, une pioche.	2,00
100	1	Sonnette.	0,50
101	4	Rabots en bois,	10,00
102	2	Rabots en fer.	6,00
103	2	Planes.	2,00
104	11	Ciseaux à bois.	8,00
105	1	Villebrequin et trois mèches.	2,50
106	1	Perceuse.	1,00
107	1	Clef anglaise.	2,00
108	1	Clef de voiture.	1,50
109	1	Serrure française.	3,00
110	3	Scies égoïne.	9,00
111	1	Scie queue de rat.	1,50
112	1	Etau à main.	2,00
113	1	Hachette.	2,00

Fait en triple expédition à Atuona le vingt sept mai mil neuf cent trois.

(Signé) : E. Frébault, J. P. Claverie, E. Pambrum.

VENTE DES ŒUVRES D'ART, LIVRES ET OBJETS AYANT APPARTENU A GAUGUIN

2 SEPTEMBRE 1903

A cette vente, comme on le savait, Segalen a été le plus fort acheteur, il a acquis vingt-deux lots. Langomazino, Lévy, Brault et Petit le suivent. L'inventaire, fait sans ordre, permet de constater que nous trouvons encore la voiture de

Gauguin, mais non son cheval, les objets nécessaires à la vie, de nombreux livres, des instruments de musique (harpe, mandoline, cithare, harmonium), un appareil de photographie. Il avait aussi des images (c'est-à-dire sans doute des tirages de ses gravures sur bois) et des photographies (phot. d'œuvres d'art, et phot. de famille), ainsi que des bois et des cuivres pour graver, des outils de sculpteur, mais très peu d'œuvres peintes ou dessinées par lui (une douzaine, plus des cadres). Seul un tableau (n° 104) s'est vendu cher, 150 fr., à peu près le prix de la voiture.

G. W.

**

« L'an mil neuf cent trois et le deux septembre, Avis ayant été donné par placards apposés aux principaux endroits de la ville et le public ayant été également averti par son de cloche et déclaration préalable faite au bureau de l'enregistrement comme suit : Administration de l'enregistrement et Domaines — Déclaration préalable aux ventes de meubles. Du registre des déclarations préalables aux ventes de meubles, il a été extrait ce qui suit : L'an mil neuf cent trois et le deux

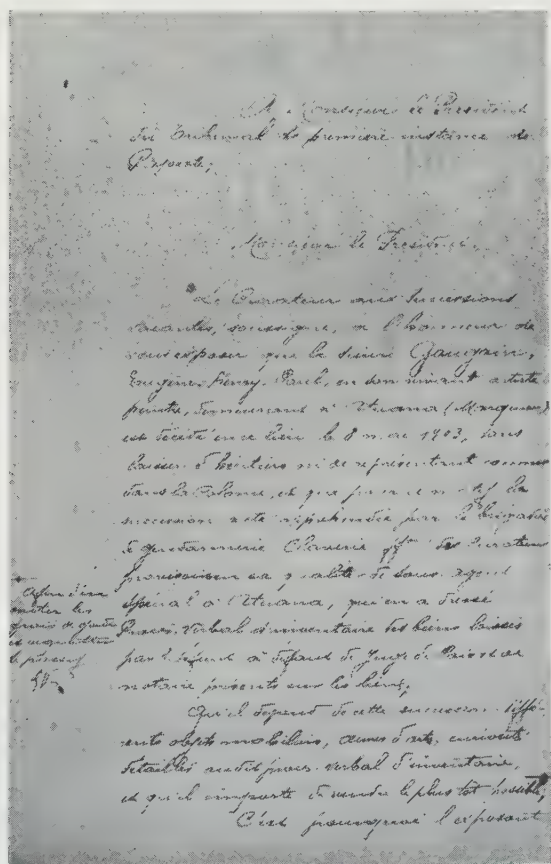


FIG. 1. — Lettre adressée au Président du Tribunal de première instance de Papeete, annonçant la mort de Gauguin, l'établissement de l'inventaire de ses biens, et leur mise en vente.

septembre a comparu Mr. Grélot, commissaire-priseur à Papeete, lequel nous a déclaré que ce même jour à midi, il procédera à la vente aux enchères publiques d'objets mobiliers tels que : meubles, tableaux, curiosités et ce à la requête de M. le Curateur aux biens vacants, ce dont il a requis acte et a signé : F. Grélot. Pour copie conforme, le Receveur de l'enregistrement signé : Vermeersch. J'ai, Grélot, commissaire-priseur, procédé aujourd'hui deux septembre à midi, sur la place du marché, à la vente aux enchères publiques, à la requête de M. le Curateur aux biens vacants, des objets divers suivants, avec condition que les objets achetés seraient payés au comptant avant livraison, en argent français, alourdi de six pour cent pour tous frais. »

- | | | | |
|---|----------|--|----------|
| 1. — Un dictionnaire sciences. M. Bouzer ¹ . | 5 fr. 50 | 28. — Une plaque à imprimer. M. Brunati. | 15 fr. |
| 2. — Un lot livres. M. Chassaniol. | 3 fr. 50 | 29. — Une plaque à imprimer. M. Segalen. | 9 fr. |
| 3. — Un dictionnaire. M. Chassaniol. | 5 fr. 50 | 30. — Une plaque à imprimer. M. Langomazino. | 6 fr. |
| 4. — Un dictionnaire. M. Brault. | 40 fr. | 31. — Un cadre. M. Pietri. | 20 fr. |
| 5. — Un lot livres. M. Segalen. | 3 fr. | 32. — Un tiki. M. Horville. | 0 fr. 50 |
| 6. — Un lot livres. M. Brault. | 1 fr. 50 | 33. — Un tiki. M. Colombani. | 1 fr. |
| 7. — Un lot livres. M. Lévy. | 3 fr. | 34. — Un tiki. M. Pia. | 7 fr. |
| 8. — Un lot livres. M. Bouzer. | 1 fr. | 35. — Un masque. M. Bouzer. | 1 fr. 50 |
| 9. — Un dictionnaire. M. Segalen. | 6 fr. | 36. — Deux objets travaillés. M. Pia. | 1 fr. |
| 10. — Un dictionnaire. M. Colombani. | 0 fr. 50 | 37. — Un poignard. M. Brault. | 5 fr. |
| 11. — Un livre. M. Brault. | 1 fr. | 38. — Un plat marquisien. M. Petit. | 15 fr. |
| 12. — Un livre. M. Hebere. | 0 fr. 50 | 39. — Un coco sculpté. M. De Weiss. | 2 fr. |
| 13. — Un livre. M. Courtet. | 0 fr. 50 | 41. — Un coco sculpté. M. Chassaniol. | 1 fr. |
| 14. — Un livre. M. Segalen. | 1 fr. 50 | 42. — Une amulette. M. Muston. | 3 fr. |
| 15. — Un livre. M. Drollet. | 1 fr. | 43. — Deux dents sanglier. M. Perodeau. | 6 fr. |
| 16. — Un lot livres. M. De Weiss. | 1 fr. | 44. — Deux dents sanglier. M. Goupil. | 3 fr. 50 |
| 17. — Un lot livres. M. Segalen. | 0 fr. 75 | | |
| 18. — Un livre. M. Petit. | 9 fr. | | |
| 19. — Un livre. M. Horoille. | 0 fr. 60 | | |
| 20. — Un livre. M. Drollet. | 0 fr. 50 | | |
| 21. — Collection du <i>Sourire</i> . M. Langomazino. | 5 fr. | | |
| 22. — Un livre. M. Lemasson. | 1 fr. 50 | | |
| 23. — Un panneau dessin. M. Petit. | 28 fr. | | |
| 24. — Un cadre. M. Legoailec. | 4 fr. | | |
| 25. — Un ouvrage. M. Hebere. | 4 fr. | | |
| 26. — Une plaque à imprimer. M. Segalen. | 4 fr. | | |
| 27. — Une plaque à imprimer. M. Lévy. | 20 fr. | | |

1. Chaque désignation d'objet est suivie du nom de l'acquéreur.

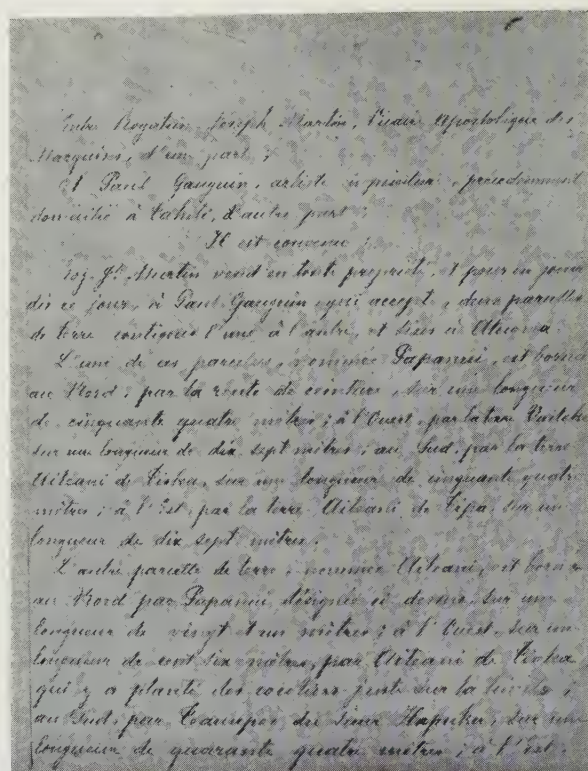


FIG. 2. — Une page de l'acte de vente par lequel Gauguin s'était rendu acquéreur d'un terrain, à Atunua.

- | | | | |
|--|----------|---|----------|
| 45. — Un manche bois. M. Petit. | 2 fr. 50 | 85. — Une palette. M. Segalen. | 2 fr. |
| 46. — Un lot cuillers en bois. M. Legaallec. | 2 fr. 50 | 86. — Une Boîte à peinture. M. Courtet. | 15 fr. |
| 47. — Un lot cuillers en bois. M. Hebere. | 1 fr. | 87. — Un diapason. M. Brault. | 1 fr. |
| 48. — Un tiki. M. Martin. | 1 fr. | 88. — Une carabine. M. Langomazino. | 28 fr. |
| 49. — Un coupe-papier. M. Petithory. | 2 fr. | 89. — Un lot douilles. M. Langomazino. | 6 fr. 50 |
| 50. — Un plateau. M. Pia. | 1 fr. | 90. — Un mimographe. M. Holozet. | 4 fr. |
| 51. — Un gobelet. M. Martin. | 2 fr. 50 | 91. — Une carabine. M. Brunati. | 40 fr. |
| 52. — Une montre. M. Dedieu. | 1 fr. 50 | 92. — Un lot peinture. M. Douai. | 1 fr. 50 |
| 53. — Une parure. M. Drollet. | 0 fr. 50 | 93. — Un lot photographies. M. Martin. | 3 fr. 50 |
| 54. — Une nacre. M. Cojet. | 1 fr. | 94. — Deux cadres. M. Dedieu. | 2 fr. |
| 55. — Un tiki. M. Muston. | 26 fr. | 95. — Une image. M. Nouveau. | 1 fr. |
| 56. — Une canne. M. Cochin. | 15 fr. | 96. — Un lot papiers. M. Cochin. | 5 fr. |
| 57. — Une canne. M. Pia. | 5 fr. 50 | 97. — Deux tableaux. M. Segalen. | 7 fr. |
| 58. — Deux cannes. M. Pia. | 1 fr. | 98. — Un lot graines. M. Colombani. | 8 fr. |
| 59. — Une canne. M. Lévy. | 17 fr. | 99. — Deux lots images. M. Petit. | 1 fr. |
| 60. — Un tiki. M. Lévy. | 16 fr. | 100. — Un lot d'images. M. Petit. | 2 fr. |
| 61. — Un tiki. M. Lévy. | 15 fr. | 101. — Un lot images. M. Nouveau. | 0 fr. 50 |
| 62. — Un tiki. M. Lévy. | 20 fr. | 102. — Une peinture. M. Petit. | 2 fr. |
| 63. — Un tiki. M. Martin. | 50 fr. | 103. — Un portrait (Gauguin). M. Segalen. | 15 fr. |
| 64. — Un tiki. M. Pietri. | 6 fr. | 104. — Une peinture. M. Cochin. | 150 fr. |
| 65. — Une cravache. M. Muston. | 3 fr. | 105. — Outils de sculpteur. M. Dedieu. | 12 fr. |
| 66. — Un tiki. M. Langomazino. | 0 fr. 50 | 106. — Une peinture. M. Segalen. | 35 fr. |
| 67. — Un tiki. M. Lemaguet. | 8 fr. | 107. — Une peinture. M. Brunati. | 52 fr. |
| 68. — Une planche sculptée. M. Sourche. | 9 fr. | 108. — Une peinture. M. Segalen. | 7 fr. |
| 69. — Une planche sculptée. M. Segalen. | 5 fr. | 109. — Une peinture. M. Segalen. | 7 fr. |
| 70. — Une planche sculptée. M. Segalen. | 3 fr. | 110. — Une tête de femme. M. Segalen. | 1 fr. |
| 71. — Une planche sculptée. M. Lévy. | 5 fr. | 111. — Un harnais. M. Cadousteau. | 75 fr. |
| 72. — Une planche sculptée. M. Segalen. | 5 fr. | 112. — Un tableau. M. Segalen. | 14 fr. |
| 73. — Une planche sculptée. M. Segalen. | 3 fr. | 113. — Un lot papier. M. Lemoine. | 2 fr. |
| 74. — Un lot peinture. M. Poroi. | 5 fr. | 114. — Un lot tapa. M. Chabran. | 0 fr. 50 |
| 75. — Un lot peinture en tubes. M. Poroi. | 6 fr. | 115. — Quatre cadres. M. Lemoine. | 2 fr. |
| 76. — Un lot peinture en tubes. M. Petit. | 2 fr. 50 | 116. — Une table. M. Ratier. | 5 fr. |
| 77. — Un lot peinture en tubes. M. Courtet. | 8 fr. | 117. — Une machine à coudre. M. Tematahi. | 80 fr. |
| 78. — Une harpe. M. Rey. | 5 fr. 50 | 118. — Une voiture. M. Mamoe. | 160 fr. |
| 79. — Corde de harpe. M. Rey. | 1 fr. | 119. — Un lot albums. M. Segalen. | 11 fr. |
| 80. — Une mandoline. M. Ratier. | 2 fr. | 120. — Un album. M. Chassaniol. | 6 fr. 50 |
| 81. — Une cithare. M. Rey. | 21 fr. | 121. — Un carnet. M. Chassaniol. | 0 fr. 50 |
| 82. — Un lot divers papiers. M. Segalen. | 16 fr. | 122. — Un album. M. Segalen. | 20 fr. |
| 83. — Un lot pinceaux. M. Petit. | 5 fr. | 123. — Un cahier. M. Chassaniol. | 5 fr. |
| 84. — Un lot pinceaux. M. Lemoine. | 1 fr. 50 | 124. — Un cahier. M. Lemasson. | 0 fr. 50 |
| | | 125. — Un cahier. M. Pietri. | 2 fr. |
| | | 126. — Un lot. M. Braconi. | 2 fr. |
| | | 127. — Un chevalet. M. Bop-Dupont. | 0 fr. 50 |
| | | 128. — Un chevalet. M. Bop-Dupont. | 0 fr. 50 |
| | | 129. — Un lot images. M. Petit. | 3 fr. |

130. — Un lot images. M. Petit.	11 fr.	Onze affiches.	6 fr.
131. — Un lot images. M. Petit.	15 fr.	138. — Une commode. M. Chassaniol.	16 fr.
132. — Un lot images. M. Segalen.	1 fr.	139. — Une commode. M. Chassaniol.	50 fr.
133. — Un lot images. M. Segalen.	1 fr.	140. — Un lot couvertures. M. Brault.	1 fr.
134. — Un lot images. M. Vernet.	1 fr.	141. — Un harmonium. M. Brault.	105 fr.
135. — Un carnet. M. Segalen.	1 fr.	142. — Un lot bois. M. Hebere.	5 fr. 50
136. — Un lot papier. M. Cochin.	7 fr.	Total	1.538 fr. 35
137. — Un app. photographique. M. Houze.	17 fr.		

Frais

Son de cloche.	2 fr. 50
Enregt.	15 fr. 40
Exp. du Procès-verbal :	
5 rôles.	7 fr. 50

31 fr. 40
Net 1.506 fr. 95

Le Commissaire-Priseur signé : F. GRELOT.

Le Commissaire-priseur soussigné, certifie qu'il n'a pas été fait d'opposition entre ses mains à la délivrance des deniers provenant de la vente ci-dessus.

Signé : F. GRELOT.

Enregistré à Papeete, le Cinq Septembre 1903

F^o 114, n^o Ce. 4. Reçu quinze francs quarante centimes signé : VERMEERSCH.

Pour copie conforme

F. GRELOT



FIG. 3. — La Case de Gauguin. Phot. J. Agostini

DOCUMENTS DIVERS CONCERNANT GAUGUIN

COMMUNIQUÉS PAR M^{me} VANDENBROUCKE

7 juin 1848. ACTE DE NAISSANCE DE PAUL GAUGUIN.

Du jeudi huit juin, mil huit cent quarante huit une heure de relevée, Acte de Naissance de EUGÈNE HENRI PAUL, que nous avons reconnu être du sexe masculin, né hier à dix heures du matin, chez ses père et mère, rue Notre-Dame-de-Lorette, 52, fils de Pierre Guillaume Clovis GAUGUIN, Rédacteur du *National*, âgé de trente-quatre ans, et de Aline Marie Chazal son épouse, âgée de vingt-trois ans, mariés à Paris, sur le premier arrondissement le quinze juin mil huit cent quarante-six. Les témoins sont François Marie Léopold Duras, Rédacteur en Chef du *National*, âgé de trente trois ans dem^t rue Pelletier 27, et Joseph Constantin Rochefort Peysonnée, Rédacteur du *National*, âgé de trente-sept ans, dem^t rue Pelletier, 3, sur la déclaration à nous faite par le père, qui a signé avec les témoins et avec nous Antoine Patural, adjt.

Signé : C. Gauguin, Léopold Duras, Peysonnée et Patural adjt.

Extrait conforme - Paris, le 5 juillet 1865.

19 juillet 1849. ACTE DE BAPTÊME DE PAUL GAUGUIN.

L'an mil huit cent quarante-neuf le dix-neuf juillet a été baptisé par moi prêtre soussigné avec la permission de qui a droit PAUL EUGÈNE HENRI, né le sept Juin mil huit cent quarante-huit fils de Pierre Guillaume Clovis GAUGUIN, sans profession, et de Marie Aline Chazal son épouse, dem^t à Paris rue Notre-Dame-de-Lorette 52, le parrain Guillaume Gauguin, prop^t dem^t à Orléans (Loiret) aïeul de l'enfant, la marraine Honorine Girard à Neuilly, Seine, qui ont figuré avec nous, le père absent.

Signé : Gauguin, Girard, Desfoyse, Vic. à la Chapelle.

Paroisse Notre-Dame de Lorette.

9 avril 1855. ACTE DE DÉCÈS DE GUILLAUME GAUGUIN.

Aujourd'hui lundi neuf avril mil huit cent cinquante-cinq, à dix heures du matin par devant nous Jean Cotelte, adjoint à la Mairie d'Orléans (Loiret), spécialement délégué, ont comparu, en l'Hôtel de la Mairie, les sieurs Fleury Isidore Gauguin, propriétaire, âgé de trente-six ans et Georges Frédéric Auguste Dupuis, propriétaire, âgé de quarante-cinq ans, demeurant à Orléans, tous deux faubourg Saint-Marceau, quai Tudelle, l'un n° 25, l'autre n° 31, le premier fils et le second cousin de Sieur Guillaume Gauguin, propriétaire, âgé de soixante-et-onze ans, né à Orléans, y domicilié, faubourg Saint-Marceau, quai Tudelle, n° 25, veuf de Dame Magdeleine Elisabeth Juranville, fils de Guillaume Gauguin, jardinier et de Monique Bonnet, son épouse, décédés; lesquels nous ont déclaré que ledit sieur Guillaume GAUGUIN est mort ce jourd'hui, à trois heures du matin, dans son domicile sus-énoncé.

De laquelle déclaration nous avons dressé le présent acte, que lesdits comparants ont signé avec nous, lecture faite.

Registre des décès, Mairie d'Orléans.

22 novembre 1873. ACTE DE MARIAGE DE PAUL GAUGUIN.

PARIS, Mairie du IX^e Arrondissement, Extrait des Minutes des Actes de Mariage :

Du samedi vingt-deux novembre mil huit cent soixante-treize, onze heures du matin, en la Mairie du Neuvième arrondissement de Paris; Acte de Mariage de Paul Eugène Henri GAUGUIN, employé d'agent de change, âgé de vingt-cinq ans, né à Paris le sept juin mil huit cent quarante-huit, y demeurant rue Labruyère 15, majeur, fils de Pierre Guillaume Clovis Gauguin et de Marie Aline Chazal, son épouse tous deux décédés et de : Mette Sophie GAD, sans profession, âgée de vingt-trois ans, née à Vesterø, évêché d'Aalborg (Danemark) le sept septembre mil huit cent cinquante, demeurant avec sa mère à Copenhague, majeure, fille de Théodor Gad décédé et de Emilie Gad, sa veuve rentière.

Nous Jean Jacques Alfred Dutartre adjoint au Maire,

Vu l'acte de baptême du futur lui tenant lieu d'acte de naissance, des actes de décès de ses père et mère, l'acte de naissance de la future, l'acte de décès de son père, le consentement de sa mère reçu par Me Ginderup notaire à Copenhague, le onze septembre dernier, les actes des publications faites en cette mairie les dimanches deux et neuf novembre courant sans opposition ainsi qu'à Copenhague suivant l'usage du pays. Le futur nous déclare que les énonciations ci-dessus relatives à sa naissance et à sa filiation sont exactes et qu'il ignore le dernier domicile de ses autres ascendants et l'époque de leur décès ce qui nous est certifié par les témoins soussignés. — Les futurs nous ont déclaré qu'il n'a pas été fait de contrat de mariage.

Après avoir donné lecture aux parties comparantes du chapitre six du Code Civil titre du mariage, des pièces sus-énoncées dûment signées et paraphées pour rester déposées aux archives de l'Etat-Civil, avons demandé aux futurs s'ils veulent se prendre pour mari et femme et chacun d'eux ayant répondu séparément et affirmativement, avons prononcé au nom de la loi Paul Eugène Henri GAUGUIN et Mette Sophie GAD sont unis en mariage. — Tout ce que dessus fait publiquement et en présence de MM. Paul Bertin, agent de change, âgé de quarante-un ans, demeurant 1 rue Laffitte, François Arosa, rentier âgé de quatre-vingt-sept ans demeurant rue Laffitte 37, Gustave Arosa, rentier, âgé de cinquante-cinq ans, demeurant place Breda 5, Oscar Talbe, secrétaire du Consulat Danois, âgé de vingt-sept ans demeurant rue Blanche 12, lesquels ont signé avec les époux et Nous Maire après lecture faite.

22 novembre 1873. BÉNÉDICTION DU MARIAGE DE GAUGUIN.

Eglise Évangélique Luthérienne de Paris, Extrait du Registre des Mariages de la Paroisse de la Rédemption, Registre D, Folio 141/111 :

L'an mil huit cent soixante-treize, le 22 novembre sur le certificat de la Mairie du IX^e arrondissement en date du six juin a été béni le mariage entre Paul Henri Eugène GAUGUIN, employé d'agent de change, natif de Paris le 7 juin 1848, fils de feu Clovis et de feu Aline Chazal, son épouse, âgé de 25 ans, domicilié 28 place St-Georges.

Et Mette Sophie GAD, native de Copenhague, le 7 septembre 1850, fille de feu Théodor Gad et de Emilie Paulsen, son épouse, âgée de 23 ans.

Témoins du côté de l'époux : MM. Gustave Arosa, propriétaire, 5 rue de Breda, François Arosa, rentier, 37 rue Laffitte.

Témoins du côté de l'épouse : MM. Paul Bertin, agent de change, 1 rue Laffitte, Oscar Talbe, secrétaire, Consulat du Danemark, 12 rue Blanche.

Lesquels ont signé avec les époux et le pasteur officiant : Félix Kuhn,

13 novembre 1888. LETTRE INÉDITE DE THÉO VAN GOGH à PAUL GAUGUIN ¹

Goupil & Co.
Tableaux, Objets d'Art,
Boussod, Valadon & Cie,
Successeurs.

19, boulevard Montmartre, Paris.
Adr. télégr. Boussoval, Paris.

13 nov. 1888.

Cher M. Gauguin,

Il vous fera probablement plaisir de savoir que vos tableaux ont beaucoup de succès. Avant la réception de la lettre de mon frère, j'avais déjà fait mettre toutes les toiles sur châssis à clef et j'ai pris pour montrer les toiles de 30 un très beau cadre blanc de bois naturel dans lequel ils font très bien. Degas est si enthousiaste de vos œuvres qu'il en parle à beaucoup de monde et qu'il va acheter la toile qui représente un *paysage de printemps* avec une prairie sur l'avant-plan avec deux figures de femme, l'une assise, l'autre debout. Maintenant il y a deux toiles définitivement vendues. L'une est le paysage en hauteur avec deux chiens dans une prairie, l'autre une mare au bord d'une route. Comme il y a une combinaison d'échange, je cote le premier net pour vous frs 375, l'autre frs 225. Je pourrai encore vendre la ronde de petites bretonnes, mais il y aura une petite retouche à faire. La main de la petite fille qui vient au bord du cadre prend une importance qu'elle ne paraît pas avoir quand on ne voit que la toile. L'amateur voudrait que vous revoyiez un peu la forme de cette main sans autrement modifier quoi que ce soit dans le tableau. Il me semble que cela ne vous sera pas difficile et pour cela je vous envoie la toile. Il donnera frs 500 du tableau tout encadré avec un cadre qui revient près de 100. Voyez si vous pouvez le contenter et si vous voulez faire affaire. Pour le tableau vendu dernièrement j'ai déduit 15 % qui est la commission minimum que prend la maison. Beaucoup de peintres nous laissent 25 %. Si nous pouvons arriver à une vente un peu courante je dois vous engager à faire de même si vous le voulez bien. Dans ce cas on peut plus facilement faire des affaires d'échange ou des ventes à crédit. Dites-moi votre opinion à ce sujet.

J'étais heureux d'apprendre que vous faites bon ménage ensemble et que vous avez pu vous mettre de suite au travail. J'aimerais bien pouvoir être avec vous. Est-ce que votre santé va mieux maintenant?

Bonne poignée de main et cordialement à vous,

T. VAN GOGH.

(Bibliothèque Doucet)

1. Cette lettre, qui nous avait été communiquée l'année dernière par Mme Vandenbroucke, a été publiée dans le *Burlington Magazine* de juin 1957, par Merette Bodelsen, qui l'a retrouvée parmi les lettres de Gauguin à sa femme (Bibl. d'Art et d'Archéologie, Paris).

SOMMAIRE

face, par GEORGES WILDENSTEIN.....	p. 5
re généalogique de la famille de Gauguin.....	p. 6
SULA FRANCES MARKS-VANDENBROUCKE :	
Docteur de l'Université de Paris : <i>Gauguin. Ses origines et sa formation artistique</i>	p. 9
AVARD ROSTRUP :	
Conservateur à la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague ; Directeur du Musée d'Ordrupgaard, près Copenhague : <i>Gauguin et le Danemark</i>	p. 63
ONNE THIRION :	
Diplômée de l'Ecole du Louvre : <i>L'influence de l'estampe japonaise dans l'œuvre de Gauguin</i>	p. 95
NOT :	
<i>Le premier séjour de Gauguin à Tahiti, 1891-1893</i>	p. 115
ORGES WILDENSTEIN :	
<i>L'Ideologie et l'Esthétique dans deux tableaux-clés de Gauguin</i>	p. 127
BOUGE :	
Ancien gouverneur de Tahiti : <i>Traduction et interprétation des titres en langue tahitienne inscrits sur les œuvres océaniques de Paul Gauguin</i>	p. 161
N LOIZE :	
<i>Gauguin sauvé du feu</i>	p. 165
E BRONNEC :	
<i>Les dernières années</i>	p. 189
CHOIX DE DOCUMENTS INÉDITS OU PEU CONNUS :	
<i>Gauguin en Bretagne :</i>	
<i>Pont-Aven. Dans le Champ Derout-Lollichon, 1886-1888</i>	p. 83
<i>Pont-Aven et ses environs, 1888-1889</i>	p. 89
<i>Les comptes de Gauguin</i>	p. 187
<i>Inventaire des biens de Gauguin, 27 mai 1903</i>	p. 201
<i>Vente des œuvres d'art, livres et objets ayant appartenu à Gauguin, 2 septembre 1903</i>	p. 205
<i>Documents divers concernant Gauguin</i>	p. 209

roduit sur la couverture :

Conversation à Tahiti, par Paul Gauguin.

CONTENTS

Foreword, by Georges Wildenstein.....	p. 5
Genealogical tree of Gauguin's family.....	p. 6
Doctor of Paris University : <i>Gauguin-Its origins and artistic formation</i>	
p. 9	
Curator, Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhagen ; Director of the Ordrupgaard Museum, near Copenhagen : <i>Gauguin and Denmark</i>	
p. 63	
Diploma of Ecole du Louvre, Paris : <i>The influence of japanese print on the work of Gauguin</i>	
p. 95	
<i>Gauguin's first stay at Tahiti, 1891-1893</i>	
p. 115	
<i>The Ideology and Aesthetics in two key-paintings by Gauguin</i>	
p. 127	
Former governor of Tahiti : <i>Translation and interpretation of Tahitian titles written on Gauguin's oceanian paintings</i>	
p. 161	
<i>Gauguin rescued from fire</i>	
p. 165	
<i>The last years</i>	
p. 189	
SELECTION OF UNPUBLISHED OR LITTLE KNOWN DOCUMENTS :	
<i>Gauguin in Brittany:</i>	
<i>Pont-Aven. Derout-Lollichon field, 1886-1888</i>	p. 83
<i>Pont-Aven and its surroundings, 1888-1889</i>	p. 89
<i>Gauguin's accounts</i>	p. 187
<i>Inventory of Gauguin's property, 27th of May 1903</i>	p. 201
<i>Sale of works of art, books and things having belonged to Gauguin, 2nd of September 1903</i>	p. 205
<i>Various documents about Gauguin</i>	p. 209

Reproduced on the cover:

Conversation at Tahiti, by Paul Gauguin.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;

Single copy : \$ 2.00 or 15/—

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602